

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الثاني

د. محمد الدناي

الكويت

2014



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الثاني

د. محمد الدناي

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

منافالكَفري

الصـف والتـنـفيـذ

أحمـد متولـي أحمـد جاسـم

عـلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمـد العـلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

ثانيًا: البناء الكمي للمعاني: التنضيد والهيكلة(*)

يشارك هذا البناء البناء النوعي في توجيهه للمعاني الشعرية، لكنه يختلف عنه باهتمام الشاعر فيه بتنظيم الحيز الشعري الذي ستشغله وتوزع داخله، لا بالأغراض الذي ستولد منها، وإذ كان صوغ الجمل الشعرية داخل الأبيات بناء ثالثًا تنظمه قوانينه الخاصة به كما سنرى، فإن تداخل البناءين وتعارض قوانينهما كانا من أهم مصاعب النظم التي حرص الشعراء على تجاوزها ووقف النقاد عند مشكلاتها.

I - من البيت إلى القصيدة: إشكالية الاستقلال والتعلق

يقسم الشيخ ناظرًا إلى أرسطو أبيات الشعرإلى (أربعة أضرب: بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله، وبيت فاتح وهو المبتدأ به وبعده بيت آخر، وبيت واسط وهو الذي قبله بيت وبعده بيت، وبيت خاتم وهو الذي يكون آخر الأبيات. وكل بيت يسأل عنه فإنه لا يخلو من أحد أمرين، إما أن يكون معناه قد كمل فيه، وإما أن يكون معناه يكمل في الذي بعده أو الذي قبله أو فيهما جميعًا ...)[1]، وهو تقسيم يدل على أن البيت في تصوره النقدي للشعر– نواة لبناء دلالي مفتوح يكون فيها (أي البيت) في مرحلة أولى نهايةً لنفسه، وفي مرحلة أخرى لبنةً لبناء أوسع تغير فيه وجهة رصف المعاني وتوزيعها.

وقد تقصر هذه النواة فتكون شطرًا[2] أو مصراعًا في الأبيات المنهوكة والمشطورة أو الأبيات المصرعة، كما يفهم من قوله مشيرًا إلى الشعر: (ولم يأت عنها بيت من ذلك ولا مصراع)[3]، لأن المصراعين بمنزلة البيتين[4]. والمقصود من تغير الوجهة أن الشاعر

(*) تابع/ المبحث الثاني: بناء المعاني ونظمها في المتن الشعري العلائي. أولًا: البناء النوعي: الأغراض الشعرية. انظر: القسم الثالث، شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل، الجزء الأول.

(١) رسالة الملائكة: ص ١٩٧. وانظر عن تأثره بأرسطو: ما تقدم: القسم الأول، وفن الشعر: ص ٢٣.

(٢) انظر رسالة الملائكة: ص ١٩٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

(٤) انظر معجز أحمد: ص ٢٤٠.

في البناء الكمي للمعاني ينحو منحيين: أولهما أفقي تتحكم فيه الجملة العروضية وترسم حدوده الدلالية بجعل أول البيت بداية لها وقافيته نهايتها النظرية، ونستعير من القدماء مصطلح النظم للإشارة إلى هذا البناء الموسوم بأنه أفقي. والثاني عمودي يتداخل في توجيه دلالاته التراكم العددي والتجاور والتضام والتماسك والتكامل المنطقي، بدءًا من أبسط وحدة فيه واعتمادًا عليها وهي البيت، وانتهاء عند هيكل منضد بسيط أو مركب، ونعبر عن هذا البناء العمودي بمصطلحي التنضيد والتقصيد مستعارين من أبي العلاء[١] وابن قتيبة[٢].

ويبدو أن تأرجح البيت الشعري بين كونه نهاية البناء الأفقي وكونه ركنًا في البناء العمودي، جعل العلماء والنقاد يختلفون في تحديد المفهوم النقدي الدقيق لاستقلال الأبيات والتفرقة بين ما يعاب من تعلقها بعضها ببعض وما يقبل، فقد ذهب ثعلب إلى أن أقرب الأبيات إلى عمود البلاغة ما كان صدره غير منوط بعجزه، وفُهم معنى أوله قبل الوصول إلى آخره[٣]، وافتخر القاضي الجرجاني بأن أبيات قصائده يستقل كل واحد منها بنفسه[٤]، وصرح المرزوقي بأن العرف في بناء الشعر (أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنًا بأخيه، وهو عيب فيه)[٥]، ومدح الثعالبي إحدى ميميات أبي الطيب بأن الغالب على أبياتها استقلال كل واحد منها بنفسه، وفي كل ذلك ما يدل على أن أغلب النقاد كانوا يذهبون إلى أن خير الشعر ما لم يتعلق بيت منه ببيت آخر[٦].

---

(١) انظر إشارته إلى تنضيد ذي الرمة لبائيته: الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠.
(٢) ولنظر قوله: (وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد...). الشعر والشعراء: ٧٤/١.
(٣) انظر قواعد الشعر: ص ٨٨، وقارن هذا الرأي باستقباح قدامة استدعاء القافية والتكلف في طلبها بعد تمام المعنى (نقد الشعر: ص ٢٥٤)، وبما قاله ابن رشيق عن الاستدعاء في باب الحشو وفضول الكلام: العمدة: ٦٩/٢.
(٤) انظر قوله: ترى كل بيت مستقل بنفسه... تباهى معانيه بألفاظه الغر. يتيمة الدهر: ٢١/٤.
(٥) شرح الحماسة للمرزوقي: ١٨/١.
(٦) انظر الموشح: ص ٣٦.

وقد سوغ بعضهم هذا الاستقلال في شطري البيت نفسهما إذا كان مصرعًا (لأن المصراعين بمنزلة البيتين، فكما يجوز أن يكون أحد البيتين منقطعا عن الآخر فكذلك المصراعان، وقد ورد مثل ذلك في الأشعار)[١]، وربما ورد في غير المصرع[٢]. وعد علماء القوافي وبعض النقاد تعلق الأبيات بعضها ببعض عيبًا مخلًّا بالبناء الشعري سموه[٣] التضمين والبتر[٤] والإغرام[٥] والسلسلة[٦]، ووسع بعض المتأخرين شبهة هذا العيب فدعا المترسلين إلى وجوب تجنبه حتى في الكلام المسجع، ونبه على مجيئه في نثر أبي العلاء رغم علو قدره في الترسل[٧]، لكن خبرة المتأدبين والنقاد المتذوقين بصناعة الشعر جعلتهم يفرقون كما أوضحت من قبل[٨] بين التعلق المعيب الذي تستقل فيه الأبيات بجملها النحوية الصغرى، وتتكامل معانيها الموزعة بين الأبيات فيعد ذلك تفريعا مقبولا[٩]، وبين تعلق الافتقار والاقتضاب الذي يوزع فيه ركنا الجملة الواحدة وقيودها، أو حروف[١٠] كلمة القافية على أكثر من بيت واحد فيكون معيبا[١١].

وقد تبين في الدراسة المفصلة لقوافي الشيخ وتصوره النقدي لبنائها، أنه لم يصرح بما يفيد أن التضمين كان لديه من عيوب القافية، وأنه كان يعد ضمنيًّا الاستقلال والتعلق في أبيات الشعر أصلين متكافئين في النظم لا يستغني عنهما

---

(١) انظر معجز أحمد: ١/٢٤٠.

(٢) انظر عيار الشعر: ص ١٣٠ – ١٣١.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ٢٥٢.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٤٦، وزجر النابح: ص ٦٨.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٤٤٣ و٤٤٦، والصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

(٧) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٤٤.

(٨) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٩) انظر إشارة الدماميني إلى الفرق بين التضمين والتفريع في العيون الغامزة: ص ١٠٣.

(١٠) انظر الأبيات اللامية المبنية على «أل» التعريف قافية، بينما تأتي الكلمة المعرفة في أول البيت اللاحق: الصاهل والشاحج: ص٦٩٨.

(١١) انظر تتبع الدكتور العمري لمختلف أنواع التعلق في كتابه البنية الصوتية: ص ٢٣١.

شاعر مُقَصِّد، إلا أن يتكلف فيبالغ في إظهار قدرته على صون استقلال الأبيات من التعلق بجعل هذا الاستقلال أحيانًا صفة لصدور الأبيات وأعجازها، أو يفرط في تعليق بعضها ببعض حتى يحوج أحيانا أول الكلمة إلى آخرها[١].

أما ما بعد عن التكلف من المنظوم فقد يجتمع فيه من المعاني ما يبين في البيت الواحد[٢] المستقل، وما يستودع في البيتين[٣]، وما يبدأ به في البيت ثم لا يعرف تمامه إلا بعد عدة أبيات[٤]. وأقوى الأبنية لدى الشيخ ما كانت الأبيات فيها مستغنية بنفسها، (فإن اجتمعت عظمت الفائدة، وإن افترقت فكل بيت منها له غناء)[٥] كقول زهير:

ومــن لا يــذد عــن حــوضــه بـسـلاحـه

يــهـدم ومــن لا يـظـلـم الـنــاس يظلـم

وكذا ما بعده من الأبيات، فـ (كل واحد منها له معنى تام وفائدة كاملة)[٦]. ودون ذلك في القوة الأبيات التي (يتصل بعضها ببعض فإن افترقت ذهبت منها الفائدة)[٧]، وأضعفها ما يبطل معنى كل واحد منها إذا انفصل عنها[٨]. ويستنتج من تنوع المصطلحات التي يصف بها الشيخ الأبيات المستقلة والمتكاملة، أنه يفرق في تصوره لتنضيد القصائد والمقطوعات بين الاتصال أو التعلق النحوي الذي يخل الانفصال

---

(١) انظر قول القائل في الفصول والغايات (ص ٤٤٧):

أبا بكر لقد جاءتـ... ك من يحيى بن منصو

ر الكاس فخذها منـ... ه صرفا غير ممزو

جة جنبك الله... أبا بكر من السو

وانظر إشارة الخفاجي إلى أن المبرد سمى ذلك المجاز. سر الفصاحة: ص ١٨٦.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٨٤.

(٣) نفسه: ص ٤٨٤.

(٤) نفسه: ص ٤٨٤.

(٥) نفسه: ص ٦٩٧ – ٦٩٨.

(٦) نفسه: ص ٦٩٧. وانظر بيت زهير في جمهرة أشعار العرب ٢٠٦/١.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ – ٦٩٩.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ – ٦٩٩.

بمعانيه المقصودة، والتعلق المعنوي الذي يسمح للمنشد بالوقف عند آخركل بيت مكتفيا بنهايات الجمل الصغرى، والاجتماع الذي لا يحتاج فيه الشاعر لضم الأبيات المستقلة بعضها إلى بعض إلا إلى ألفاظ يسيرة يذكرها فيلتئم له الشعر[1].

وإذا كان استقلال البيت في قصائد الشيخ يدل على سلوكه مسلك جمهور الشعراء في النظم، فإن ذلك لا يعني أنه كان يرفض التعلق ويستضعفه إذا ما تطلبه التنضيد، فقد كشف هو نفسه في شرحه لسقط الزند عن مجيئه به في شعره[2] غير مبال بكونه معنويًّا كما يتبين في قوله شارحًا بيت السقط:

ترى العود منها باكيًا فكأنه
فصيل حماه الخلف رب عيل

(وقوله: ترى العود...، معنى هذا البيت بما تقدم متعلق)[3]، أو كونه نحويًّا يفتقر فيه المسند إلى المسند إليه وهما ركنان في الجملة لا تتم الفائدة بدونهما كما يتضح من قوله يشرح بيتي السقط:

ولقد أظل تظلني وصحابتي
والشمس مثل الأخزر المتشاوس

خيل شوامس في الجلال إذا هفت
ريح وأن ركدت فغير شوامس

(ومعنى البيت الثاني متعلق بما قبله لأن خيلًا في أول البيت فاعل تظلني) [4].

لقد تميز ابن طباطبا من جل النقاد في بسطه لمعايير عمل الشعر بدعوته الشاعر إلى الحرص على سلامة وحدة القصيدة وتماسكها، إذ أحسن الشعر لديه (ما ينتظم القول

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٢٧.

(٢) المستغرب أن صاحب شاعرية أبي العلاء يذكر في الصفحتين ١٩٣ – ١٩٤ أن النقاد لم يهتموا بعلاقة الأبيات بعضها ببعض، وأن المتأمل في أشعار السقط (لعله يقصد شروح أشعار السقط) لا يكاد يعثر فيها على أية إشارة إلى التضمين، بينما الحقيقة أن الشراح أكثروا من الوقوف عند أبياته السقطية المعلقة. وقد صرح الشيخ نفسه بأنه علق بعض الأبيات بعضها ببعض. انظر الهامشين اللاحقين.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٤٩ أ / تحقيق: ص ١٤٥، وانظر ورقة ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦. وانظر بيت السقط في شروح: ص ١١٧٨.

(٤) ضوء السقط: ورقة ١٨ أ / تحقيق: ص ٥٠. وانظر البيتين في شروح: ص ٤٠٧ ٤٠٨.

فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا انفض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس كفصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها)[1].

ويبدو أن الشيخ في تصوره للكتابة الفنية والأدبية مطلقا كان ينظر إلى هذه الدعوة، ويراعي أبعادها الفنية والمنطقية في ما ينجزه ويصنفه، فقد عد من مظاهر الضعف في كل كتابة عدم الجمع بين آخر الكلام وأوله، وإغفال النظر في معنى ما قيل[2]. وقد رام ابن فضل الله العمري التدليل على قوة بيانه بانتقاء فقر من رسائله فاستعصى عليه ذلك، فأثبت رسالةً بأكملها معتذرا بقوله: (وأثبتنا هذه الرسالة بجملتها لاتساقها واتفاقها، وهي كبنيان لو أخذت منه لبنة لانقض، وسلك أو انحل منه طاق لتداعى فيه النقض، وكعقد لو انفرطت درة منه لارفض، وكصف لو نقل منه واحد لتخلى عن البعض)[3].

إن التعلق لدى الشيخ لا يبدو عائقًا يخل بكمال البناء العمودي إذا أحكم الشاعر تنضيده، لأن التنضيد لديه لا يقوم على قابلية البيت للاستقلال والتعلق والاتصال والتضام فحسب، ولكن على كونه أيضًا أسلوبًا في الصياغة يهدف إلى سبك المعاني في قالب دلالي، يختص بالتئامه وتماسكه الفني المنطقي أيًّا كانت الوسائل التي يتوسل بها الشاعر لإيجاد هذا التماسك وتقويته. ولعل في بعض عناصرعمود الشعر

(١) عيار الشعر: ص ١٣١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٠.

(٣) مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥٦.

الذي حاول ابن طباطبا والآمدي والجرجاني والمرزوقي أن يجعلوا له[1] مفهومًا نقديًّا مدرسيًّا، صورةً لهذا التنضيد الذي أشار إليه أبو العلاء. لقد اعتقد بعض نقاد العصر الحديث[2] أن افتقار القصيدة العربية القديمة إلى الوحدة العضوية التي ذكرها أرسطو كان مظهر ضعف فيها، لأن الأبيات تكون فيها مفككة غير ملتئمة بعضها ببعض فيسهل تقديمها وتأخيرها وإسقاطها، والصياغة الشعرية لديهم نقيض هذا. والنقيض الذي يختزلونه في مصطلح الوحدة العضوية يجدونه في تماسك وحدات القصيدة، واختلال دلالاتها عند أول محاولة لزحزحتها عن موقعها من البنية، وهذا الذي يعدونه مظهر الجودة والاكتمال في البناء الشعري هو نفسه ما عده القدماء تضمينًا واختلالاً معيبًا، وقد حاول ابن طباطبا[3] التنبيه على أهميته وفائدته في صناعة الشعر فلم تجد نظريته صدى لدى عشاق الأبيات المستقلة.

ولنسبية الجودة والاختلال في الاستقلال والتعلق على السواء، حاول الشيخ تجاوز ملابسات هذه الثنائية إلى وحدة التنضيد التي تجتمع فيها كل خبرات التنسيق والتأليف، مستمدة من قوة النفس الشعري الذي يجعل القصيدة تأتلف عند الشاعر العربي متناغمة تناغمًا خالصًا، (قبل أن تصير وزنًا وقبل أن تصير كلمات)[4].

إن البناء العمودي لدى أبي العلاء نسق فني يرسم الشاعر حدوده المنطقية القصوى قبل أن ينصرف إلى مختلف بنياته الدلالية، لجمعها وضمها إلى نظائرها أوتعليقها ووصلها بعضها ببعض، معتمدًا على كل أساليب اللحم المنطقي والربط النحوي التي تسعفه بها قوانين اللغة الشعرية وأنظمتها. وإذا كان الحذف والإسقاط

---

(١) انظر على التوالي: عيار الشعر: ص ٢٠، والموازنة: ١٢/١، و١٨، والوساطة: ص ٣٣، وشرح الحماسة: ٨/١.
(٢) انظر مثلًا كارل بروكلمان (تاريخ الأدب العربي: ٦١/١)، وشوقي ضيف (النقد الأدبي الحديث: ص ١٥٤ ١٥٥)، ويوسف خليف (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص ٢٦٢)، وبدوي طبانة (معلقات العرب: ص ٤٠٢)، وسيد حنفي حسنين (الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية: ص ٢٨)، وانظر الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ص ١٤٨.
(٣) انظر عيار الشعر: ص ١٣١.
(٤) التماسة عزاء بين الشعراء: ص ١٥٤.

يعد كما سنرى سبيل الشاعر أو الناقد إلى اختبار مدى قوة التماسك الداخلي الذي يقود إليه التعليق والوصل، فإن براعة الاستهلال تعد الأسلوب الذي يكشف عن أن تماسك النسق يمكن أن يظل قويًّا حتى عندما يختفي التعلق، وتكون الأبيات كلها مستقلة بعضها عن بعض.

II - من التنضيد إلى الهيكلة: امتداد التقصيد والتقطيع

تبدو الهيكلة في الشعر العربي النهاية النظرية التي ينتهي إليها تنضيد المعاني، وتبدأ معالمها في البروز عندما يأخذ الشاعر في التحول إلى المزاوجة بين رصف الأبيات ولحمها، وبين بناء الوحدة أو الوحدات الدلالية الكبرى وتوزيعها لإنجاز المقطوعة أو القصيدة.

وإذا كان بناء التقطيع والتقصيد يظهر لدى كل شاعر سابق لأبي العلاء، على مستوى المقطوعة أو القصيدة في ديوانه الوحيد الذي يضم كل منجزه الشعري مُقَصَّدًا كان أم مُقَطَّعًا، فإن ذلك قد تجاوز في متن الشيخ – متأثرًا بتحولات الإنجاز – المقطوعة والقصيدة ليتحقق على مستوى كل ديوان من دواوينه، وهي ظاهرة جديدة ارتبط تاريخها بمنجز أبي العلاء.

وأقصد بذلك أنه نحا في بعضها منحى تقصيديًّا يعتمد على التركيب، وفي بعضها الآخر منحى تقطيعيًّا يقوم على التنضيد، أو يتأرجح بينهما[1] داخل الهيكل البسيط الموحد، ولذا نعتبر دراسة البناء العمودي في منجزه الكبير دراسة لنموذجية البناء المرتبطة بكل ديوان قبل أن تكون دراسة للقصائد والمقطوعات، متوسلين إلى ذلك بتتبع بعض آليات التنضيد والهيكلة التي لجأ إليها الشيخ لبناء ما لم يَضِعْ من دواوينه، وأعني السقطيات واللزوميات والدرعيات.

---

(١) أي بين التقصيد والتقطيع.

١ - **بناء السقطيات:** ينفرد سقط الزند كما تبين بأنه الديوان الذي انتسب به الشيخ إلى الشعر المجود وأكاذيبه غير مبال بسلطة الأخلاق وأحكامها، وتختص قصائده بأنها كانت ثمرة لتباديه الفني وانتسابه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية التي ورثها عن صفييه أبي تمام وأبي الطيب، ولذا يعد بناء السقطيات لديه الصورة المثلى التي يمكن أن ينتهي إليها الشعراء المجودون في تنضيد القصائد وتقصيدها، ففاعلية الغريزة والخبرة بالتجويد لم يجدا بعد توبته من الشعر- متنًا موزونًا يتلاحقان فيه فيثمران ما أثمراه في مرحلة السقط لأن نبذه الأخلاقي للمديح وباقي الأغراض المشهورة في مرحلة العزلة أغناه بل منعه من أن يعود مرة ثانية إلى بناء القصائد، رغم أنه عاد في أخر حياته الشعرية والطبيعية إلى تجويد التنضيد في ديوان الدرعيات، وهذا ما يجعل الحديث عن التقصيد في موزونه حديثًا ضمنيًّا عن السقطيات، لأنها كانت الوجه المكتمل الأنل على أصول الصناعة الشعرية المجودة في منجزه الشعري الكبير.

أ - فنية التنضيد: قد يكون أطرف ما في نظرية ابن طباطبا الشعرية اعترافه وهو يخالف النقاد بدعوته الشعراء إلى المحافظة على وحدة القصيدة وتسلسل أبياتها[1]، بوجود مرحلة نظمية أولى يكون فيها الشاعر مجبرًا على بناء الأبيات مستقلة، (فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكًا جامعًا لما تشتت منها)[2]، وهو بذلك يسلم بوجود نوعين من الأبيات: أبيات مستقلة المعنى تكون هي الأصل في النظم، وأخرى كالزائدة تكون وظيفتها مجرد التوفيق والجمع بين الأولى لتشتتها.

---

(١) عيار الشعر: ص ١٣١.

(٢) نفسه: ص ١١.

وإذا كان قد ربط هذا الاستقلال بالمرحلة السابقة لإخراج القصيدة إلى المتلقي، فإن حقيقة المتن الشعري العربي تؤكد أن الأبيات المستقلة تظل لدى جل الشعراء أصلاً ثابتًا في النظم جُمِعَ إلى التعلق أم لم يُجْمَعْ. ويبدو من تتبع البطليوسي والخوارزمي للأبيات التي وردت في السقطيات معلقة بما قبلها أو بعدها، ووقوفهما عندها في شرحهما للسقط أنهما كان يعدانها هي الاستثناء في البناء بالقياس إلى ما ورد منها مستقلًّا بنفسه، وإن كان الشيخ قد جعل الاستقلال والتعلق نظريًّا أصلين شبه متكافئين[1] في الكتابة الشعرية.

إن الجامع الأول لمعاني المقطوعة أو القصيدة لدى الشيخ هو الحزام المنطقي المحكم الذي يقيد به حقول المعاني ذهنيا عند بدء النظم مراعيًا المقام والمقصد، فيمنعها من أن تند أو أن يتسلل إليها ما يستعصي إلتئامه بها، ويمكن أن نحصر أساليب التنضيد في سقطياته في ثلاثة أنماط كبرى: الإغناء واللحم والتعليق.

- **الإغـــنـــاء**: والمقصود به – حسب اصطلاح الشيخ نفسه – جعل البيت ذا غناء يضمن استقلاله بمعناه، مع قابليته لأن يجتمع مع غيره اجتماع تجاور لا اجتماع تعلق واتصال، لعدم وجود رابط ملفوظ يلحمها كما يتضح من قوله:

فـــلا وأبـــيـــك مـــا أخـــشـــى انـــتـــقـــاصًـــا
ولا وأبـــيـــك مـــا أرجـــو ازديـــادا

لـــي الـــشـــرف الـــذي يـــطـــأ الـــثـــريـــا
مـــع الـــفـــضـــل الـــذي بـــهـــر الـــعـــبـــادا

وكـــم عـــين تـــؤمـــل أن تـــرانـــي
وتـــفـــقـــد عـــنـــد رؤيـــتـــي الـــســـوادا

ولـــو مـــلأ الـــســـهـــا عـــيـــنـــيـــه مـــنـــي
أبـــر عـــلـــى مـــدى زحـــل وزادا

---

(١) لأنه وإن عد استقلال الأبيات قوة في البناء لا يعد تعلقها بعضها ببعض ضعفًا فيه. انظر ما تقدم في الصفحات القريبة.

أفـــل نـــوائـــب الأيـــــام وحــــدي

إذا جـمـعـت كـتـائـبـهـا احـتـشـادا[1]

فهذه الأبيات المستقلة بمعانيها يمكن أن تروى بتغيير ترتيبها الرواية التجريبية الآتية أو أية رواية أخرى، أو يحذف بعضها، فلا يتأثر بناء المقطع ولا دلالتها الفخرية النمطية:

لـــي الـــشـــرف الـــذي يـطـأ الـثـريـا

مـــع الـفـضـل الـــذي بـهـر الـعـبـادا

أفـــل نـــوائـــب الأيـــــام وحــــدي

إذا جـمـعـت كـتـائـبـهـا احـتـشـادا

ولـــو مـــلأ الـــسـهـى عـيـنـيـه مـنـي

أبـــر عـــلـــى مــــدى زحـــــل وزاد

فـــلا وأبـــيـــك مـــا أخـشـى انـتـقـاصًـا

ولا وأبـــيـــك مـــا أرجـــو ازديـــــادا

وكــــم عـــيـن تـــؤمـــل أن تـــرانـــي

وتـفـقـد عـنـد رؤيـتـي الـــســـوادا

ولعل الرابط الوحيد الذي يمكن الحديث عنه في الإغناء هو الرابط الذهني المنطقي الذي يستخلص من وحدة المقصد والغرض، كأن تكون المعاني فخرًا أو مدحًا أو غزلًا أو وصفًا لموضوع بعينه، لكن ما يلاحظه الدارس أن هذا النوع من البناء قليل نسبيًّا في سقطياته، وما ورد منه في ثناياها قصير محدود الأبيات لا يكاد يُعثر عليه إلا ببحث متأن[2].

●● اللحـــم: وهو منزلة وسطى بين الاستقلال والتعلق، لوجود رابط ملفوظ يؤلف بين الأبيات لكن دون أن يؤثر في خصيصة الاستغناء، لأنها تظل قابلة لأن تغير

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٦٧ – ٥٧٠.

(٢) انظر مثلًا قوله: ولو جرت النباهة... إلى قوله: نسيت أبي.... س. ز / شروح: ص ١٣٧٤ – ١٣٨٠.

مواقعها بالتقديم والتأخير دون أن يكون ذلك مخلًّا بتكامل معانيها، وهو ما لا يتأتى إلا إذا كان الرابط الملفوظ لا يلزم بترتيب الأبيات وتعاقبها، كواو العطف الجامعة وضمير الخطاب المشترك الذي نجده في مثل قوله ناسبًا:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال
وفي النوم مغنى من خيالك محلال

معانيك شتى والعبارة واحد
فزندك مغتال وطرفك مغتال

وأبغضت فيك النخل والنخل يانع
وأعجبني من حبك الطلح والضال

وأهوى لجراك السماوة والقطا
ولو أن صنفيه وشاة وعذال

حملت من الشامين أطيب جرعة
وأنزرها والقوم بالقفر ضلال

يلوذ بأقطار الزجاجة بعدما
أريقت لما أهديت في الكثر أمثال

فسقيًا لكاس من فم مثل خاتم
من الدر لم يهمم بتقبيله خال[1]

فالأبيات تبدو ملحمة ملتئمة بعضها ببعض لأن الضمير يتجه فيها كلها إلى مخاطبة نفس المحبوبة، إلا أن التئامها لا يمنع من تغيير ترتيبها، فإذا نحن استثنينا البيت الأول الذي يفرض تقدمَه التصريعُ لا المعنى، أمكن ترتيب الأبيات الترتيب المقترح الآتي أو غيره دون أن نحس بأي تغير في المعنى أو اضطراب:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ
وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ

(١)نفسه: ص ١٢١١ – ١٢١٨.

حملت من الشامين أطيب جرعة
وأنزرها والقوم بالقفر ضلال

معانيك شتى والعبارة واحدٌ
فزندك مغتال وطرفك مغتال

وأهوى لجراك السماوة والقطا
ولو أن صنفيه وشاة وعذال

وأبغضت فيك النخل والنخل يانع
وأعجبني من حبك الطلح والضال

فسقيًا لكأس من فم مثل خاتم
من الدر لم يهمم بتقبيله خال

يلوذ بأقطار الزجاجة بعدما
أريقت لما أهديت في الكثر أمثال

ويتبين من سعة الحيز الذي يشغله اللحم في بناء السقطيات أنه يُعَد كميًّا المكافئ الحقيقي للتعليق من حيث الإنجاز.

●●● **التعليق**: يتبين من أسلوب الشيخ في الإغناء واللحم أنه كان يملك خبرة فنية عالمة بصوغ الجمل النحوية وإخضاعها لسلطة الجمل العروضية وقوانينها، وفي مثل هذه الخبرة ما يغني الشاعر عن تعليق الأبيات بعضها ببعض، ويجنبه شبهة وصلها إذا ما كان يعد اتصالها مظهر قصور في الشاعرية، لكن ما تكشف عنه القراءة السريعة لأية سقطية من سقطياته أنه كان يختار اختيار القاصد الخبير الجمع في القصيدة الواحدة بين الأسلوبين السابقين وبين التعليق المحكم، ليؤكد بذلك أنه لا يعده عيبا في النظم إذا لم نفهم منه أنه يعده من محاسن النظم.

والتفسير الذي نجده لميله إلى هذا الأسلوب أنه كان يجده وسيلة الشاعر إلى إحكام بناء قصائده، وختمها بخاتم يصون نظام معانيها ويمنع المنشدين والنساخ والشراح من التصرف فيه والعبث به.

وقد أبان في زجر النابح عن أن من تأولوا عليه في لزومياته فعلوا ذلك وهم يجهلون أن ما بدا لهم منها في ظاهره أبياتًا مستقلة قد بني بناء تعليق، يحول دون تفسيره بما فسروه به واهمين أو كائدين له، ولعله وجد في تعليق صفيه امرئ القيس بعض أبياته ما سوغ له ذلك، فقد وقف النقاد عند تأخر المفعول عن الفاعل في مثل قوله: (فقلت له لما تمطى بصلبه... الأبيات)[1]، وكذا في قوله:

وتعرف فيه من أبيه شمائلا
ومن خاله ومن يزيد ومن حجر
سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا
ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر

ولم يجمعوا على عد ذلك اقتضاء معيبًا [2]. وقد توسل الشيخ إلى وصل ما تعلق من أبيات السقطيات واتصل بوسائل مختلفة تجعل ترابطها يتفاوت خفاء وقوة، ويتبين من مقارنة هذه الوسائل بعضها ببعض أنها لا تخرج عن الأساليب الآتية: ما يحتمل الاتصال والانقطاع، والتعلق الخفي البعيد، وتعلق التقرير والتأكيد، والتوفية والتتميم، ونظر الأبيات الى ما بعدها وما قبلها، وتعلق التذكير والاعتراض، والاتصال النحوي والربط بالضمير العائد. فالبيت الرابع في قوله:

ذلت لما تصنع أيامنا
نفوسنا تلك الأبيات
تجني خمور الهم ما لم تكن
تجني الخمور العنبيات
أمنت يا نفس صروف الردى
كأنها عنك غبيات

---

(١) انظر ديوانه: ص ١٨، حيث يتبين أن مقول القول أتى في البيت الثاني: ألا أيها الليل.

(٢) انظر الموشح: ص ٣٥ – ٣٦ و٤٩، وقارن ذلك باستضعاف الباقلاني لانقطاع الأبيات بعضها عن بعض في شعره (إعجاز القرآن / صقر: ص ١٦٧).

رُبَّ رمـــاحٍ طـعـنـت فـي الـعـدى

وهـــي الـــرمـــاح الـقـصـبـيـات

يحتمل أن يكون (منقطعًا مما قبله، لأن رب تستعمل كثيرًا عند الفراغ من قصة عند استئناف أخرى، ويحتمل أن يكون متعلقًا بما قبله، وتعلقه به أن يكون أراد أن خمور الهم تبلغ ما لا تبلغ الخمر العنبية...)[1]. والبيت الرابع في قوله:

ســـلامُ هــو الإســـلامُ زار بـلادكـم

فـفـاض عـلـى الـسـنِّـي والمـتـشـيِّـعِ

كشمس الضحى أولاه في النور عندكم

وأخـــراه نــار فــي فـــؤادي وأضـلـعـي

يـفـوح إذا مـا الـريـح هـب نسيمها

شـامـيـة كـالـعـنـبـر المـتـضـوع

حـسـابـكـم عـنـد المـلـيـك ومـا لـكـم

سـوى الـود مـنـي فـي هـبـوط ومـفـرع

بعيد عن البيت الأول، لكنه متعلق[2] تعلقًا خفيًّا بمعناه لأنه يريد أنه يحب البغداديين جميعًا لإسلامهم دون تحيز للسني منهم أو المتشيع، أما الخلاف المذهبي فالله وحده يحاسب عليه. وقريب من ذلك في الخفاء الأبيات المقرِّرة والمؤكدة، فقوله:

غـدت تحـت راح يـجـدب الـسـتـر مثلما

تـنـسـم راح بـالمـديـر لـهـا تـسـطـو

متأخر ضرورة عن البيت الذي تقدمه لأنه تقرير[3] لقوله فيه:

ويـرفـع إعـصـار مـن الـطـيـب لا يـرى

عـلـيـه انـتـصـار كـلـمـا سـحـب المـرط[4]

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٣٧، وانظر أبيات السقط في: ص ٨٣٦ ٨٣٧.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٥٤٦، ولنظر الأبيات في: ص ١٥٤٥ – ١٥٤٦.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦١٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤)س. ز / شروح: ص ١٦١٦.

وكذا قوله:

متى يضعفك أينٌ أو ملالُ
فليس عليك للزمن ابتهالُ

معناه له تقرير في البيت اللاحق له، لأن قوله فيه:

وحبل الشمس مد خلقت ضعيفٌ
وكم فنيت بقوته حبالُ

إنما يؤكد (ما تقدم في البيت الذي قبله)[1]. وشبيه بالتقرير في التعلق التوفية لتكملة المعنى، لكن الافتقار يكون فيها أبين كقوله في السيف:

ترى وجوه المنايا في جوانبه
يخلن أوجه جنان عفاريتا

فهذا (البيت متم لقوله: « يمسي ويصبح في الموت مسؤوتا »)[2]. وقد تكون الأبيات مكتملة المعنى لكنها تفتقر إلى توفية تجنب الغرض النقصان وتبلغ به إلى الغاية التي يجب أن ينتهي عندها، كقوله في ممدوحه:

فإن أنكرتموه بأرض مصرٍ
فأوصافي له معكم مثالُ

ثم قوله بعد تعداد فضائله في ثلاثة أبيات:

دلائل مشفق يخشى ضلالا
وكيف يخاف عن قمر ضلال

فهو بهذا البيت الأخير (وَفَّى الغرض وأزال اللبس والمعترض، ولولا هذا البيت لكان المدح ناقصًا ولم يعدم عائبًا وغامصًا، لأن السيد إنما يوصف بأنه معروف غير مجهول)[3]. ومن هذا الضرب من التعلق ما تكون التوفية فيه مكملة لمعنى البيت

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٥٨. وانظر البيتين في: ص ١٦٥٧ – ١٦٥٨.
(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٦٠، وانظر البيتين في: ص ١٥٥٩ – ١٥٦٠.
(٣) نفسه: ص ١٦٧٥. وانظر البيتين في: ص ١٦٧٢ و١٦٧٥.

السابق لا لنقصانه وافتقاره إلى زيادة تتممه، ولكن تقوية للصنعة والإغراب كقوله في حر الهجير:

إذا الحرباء أظهر دين كسرى
فصلّى والنهار أخو صيامِ
وأننت الجنادب في ضحاها
أذانًا غير منتظر الإمام

فالبيت الثاني (وَفّى معنى البيت الذي قبله تتميمًا للصنعة...) [1] لأنه لما استعار للحرباء الصلاة، وصف الجنادب بالأذان إذ كانت الصلاة محتاجة إلى مؤذن يشعر بوقتها، ولذلك ذكر الإمام لكمال المعنى. ونظر الأبيات إلى ما بعدها تعلقٌ يستدعي في البيت الأسبق معنى البيت الذي يليه، لكنه يمهد له فيصير كالمفتقر إليه، ويظهر ذلك في مثل قوله مادحًا:

فإن مناي أن يثري حصاكم
وتقصر عن زهائكم الرمالُ
وأن تعطوا خلودًا في سعود
كما خلدت على الأرض الجبال

فهو يومئ في البيت الأخير (إلى أنهم كالجبال حلما، ولذلك استعار لهم الحصى في البيت المتقدم ليكون ذلك بمنزلة التوطئة) [2]. وقد تنظر الأبيات إلى ما قبلها فيصير معنى البيت اللاحق نتيجة لمقدمة تلزم فيلزم معها وجود بيت سابق لا يستغني عنه ما بعده، كقوله شاكيًا من ألم الغربة في بغداد:

تمنيت أن الخمر حلت لنشوة
تجهلني كيف اطمأنت بي الحال

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٦١. وانظر البيتين في: ص ١٤٥٩ و١٤٦١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٨٠. وانظر البيتين في: نفس الصفحة.

فـــأنهـــل أنـــي بـــالـعـــراق عـلـــى شـفـا

رذي الأمـــانـــي لا أنـيـس ولا مـــال[1]

فالإشارة إلى نهول السكرمع استعمال الفاء يجعل ذكر الخمرة مقدمًا ضرورة لأنه لا يكون إلا بها، وإذا تغير ترتيب البيتين اضطراب المعنى، واستعصى تقويم اختلاله بالتأول كما هو جلي في قولنا للتجريب:

فـــأنهـــل أنـــي بـــالـعـــراق عـلـــى شـفـا

رذي الأمـــانـــي لا أنـيـس ولا مـــال

تمـنـيـت أن الخـمـر حـلـت لـنشـوة

تجـهـلـني كـيـف اطـمـأنـت بـي الحـال

ويتخذ التعلق أحيانًا مظهر التعليل فيكون معنى البيت اللاحق معللًا لمعنى البيت الذي قبله، أو مقدمة تذكر نتيجتها قبلها، ثم تذكر مرة ثانية بعدها، ويُقوي التعلقَ الضميرُ العائد وفاءُ التعاقب فيصبح الترتيب غير قابل للتغير كقوله في الحمامة:

وغـنـت لـنـا فـي دار سـابـور قـيـنـة

مـن الـورق مـطـراب الأصـائـل مـيـهـال

رأت زهـــرًا غـضًّـا فـهـاجـت بمـزهـر

مـثـانـيـه أحـشـاء لـطـفـن وأوصـــال[2]

ومثل التعليل في تعلق النظر، توضيح البيت لما قبله كقوله في الشمعة:

تـــريـك ابـتـسـامًـا دائـمًـا وتجـلـدًا

وصـبـرًا عـلـى مـا نـابـهـا وهـي فـي الهلك

ولـــو نـطـقـت يـومًـا لـقـالـت أظـنـكـم

تـخـالـون أنـي مـن حـذار الـردى أبـكـي

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٥١.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٢٣٩ – ١٢٤٠.

فــلا تحــســبــوا دمــعــي لــوجــد وجــدتــه
فقد تـدمـع الأحـــداق مـن كـثـرة الـضـحـك

فالشيخ (لما جعلها في ما تقدم مبتسمة تدرج منه إلى أن جعلها ضاحكة، والبيت الثاني بيان للبيت المتقدم)[1].

ويبدو التعلق في بعض أساليبه واهيًا في ظاهره لأنه لا يعتمد على روابط نحوية تقويه، ولكننا عندما نختبره بتغيير ترتيب الأبيات نجده أقوى من أن يسمح بذلك، ويتجلى ذلك في التعليق بالتذكير المنبه والاعتراض النافي الذي نجده في قوله واصفًا شجاعة الممدوح وخيله:

المـتـقـي بـالخـيـل كـل عـظـيـمـةٍ
والمـسـتـبـيـح بـهـن كـل عـرمـرمِ
ومـزيـرهـا الـغـور الـذي لـو سلمت
ريـح عـلـى أرجـائـهـا لـم تـسـلـم
أو بـكـر الـوسـمـي يـطـلـب أرضـه
نـفـد الـربـيـع وتـربـهـا لـم يـوسـم
لا تـسـتـبـين بـه الـنـجـوم تـنـائـيًا
ويـلـوح فـيـه الـبـدر مـثـل الـدرهـم
هـذا وكـم جـبـل عـصـاهـا أهـلـه
فـهـوت عـلـيـه مـع الـطـيـور الحـوم[2]

فالمجئ بهاء التنبيه واسم الإشارة في أول البيت الأخير يجعله من حيث معناه لاحقا بالضرورة لكل الأبيات السابقة، لأن الإشارة تذكر بكل ما تقدم من المعاني المادحة وتنبه على سبقها في الترتيب، ولوحذف اسمها وصار البيت افتراضًا: (كم كم، وكم

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٨٤. وانظر الأبيات في: ص ١٦٨٣ – ١٦٨٤.
(٢)س. ز / شروح: ص ٣٣٠ – ٣٣٣.

حبل عصاها أهله...) لاختفى التعلق وجاز تقديمه وتأخير البيت الذي قبله. ويتجلى هذا النوع من التعليق أيضًا في الاعتراض النافي الذي نجده في مثل قوله متغزلًا:

هـــي قـــالـــت لمـــا رأت شـــيـــب رأســـي
وأرادت تـــنـــكـــرًا وازورارا
أنـــا بـــدر وقـــد بـــدا الـصـبـح فـــي رأ
ســـك والـــصـــبـــح يـــطـــرد الأقـــمـــارا
لـــســـت بـــــدرًا وإنمـــا أنـــت شـمـس
لا تـــرى فـــي الـــدجـــى وتـــبـــدو نـــهـــارا[1]

فالبيت الأخير اعتراض ينفي صفة البدر التي أثبتتها لنفسها بإسنادها إلى ضمير المتكلم، والنفي متأخر ضرورة لأنه لا يتصور إلا مع وجود مثبت سابق، وهي علاقة تلزم بأن يكون البيت النافي آخر الأبيات الغزلية. ويعد الاتصال النحوي أوضح أنواع التعلق لأن الافتقار يكون فيه شديدًا، خصوصًا إذا اقتسم البيتان ركني الجملة فاقتضى المبتدأ خبره أو الفعل فاعله كما نجد في بيتي السقط المذكورين أول هذا المبحث[2]، لكن هذا النوع قليل نادر في شعر الشيخ وغيره من الفحول والحذاق لقوة الاقتضاء فيه.

أما تعلق القيود بالأركان وما أشبه ذلك من أضرب الاتصال النحوي فتبدو غير قليلة في سقطياته، كتعليق شبه الجملة بالفعل «مسح» في قوله:

لـــعـــلـــك يـــا جـــلـــيـــد االـــقـــلـــب ثـــان
لأول مـــــاســـــح مـــــســـــح الـــــبـــــلادا

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٦٥٢.

(٢) قوله: ولقد أظل تظلني وصحابتي... والشمس مثل الأخزر المتشاوس
خيل شوامس في الجلال إذا هفت... ريح وإن ركدت فغير شوامس . س. ز / شروح: ص ٤٠٨.
وقد نبه الشيخ نفسه على هذا الافتقار بقوله: (ومعنى البيت الثاني متعلق بما قبله، لأن خيلا في أول البيت فاعل تظلني).
ضوء السقط: ورقة ١٨ أ/ تحقيق: ص ٥٠.

بعيس مثل أطراف المداري

يخضن من الدجى لمما جعادا[1]

أو التعليق بحروف العطف كقوله:

إلام وفيم تنقلنا ركاب

وتأمل أن يكون لنا أوان

فنجزيها على الحسنى وأهل

لما ظنت خلائقك الحسان

فالبيت (الذي أوله: فنجزيها، معلق بالذي قبله)[2]. ويتضح من تتبع مختلف أساليب التعليق النحوي في السقطيات إن الربط بالضمير العائد مستترًا وظاهرًا كان الغالب عليها، لغلبة استعماله في الأبنية النحوية العربية وسهولة الربط به، كما يتبين من وصفه لنار الفتنة في البادية:

هات الحديث عن الزوراء أو هيتا

وموقد النار لا تكرى بتكريتا

ليست كنار عدي نار عادية

باتت تشب على أيدي مصاليتا

وما لبيني وإن عزت بربتها

لكن غذتها رجال الهند تربيتا

أذكت سرنديب أولاها وآخرها

وعودتها بنات القين تشميتا

حتى أتت وكأن الله قال لها

حوطي الممالك تمكينا وتثبيتا[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٨٣ - ٧٨٤.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٥٥٣ - ١٥٥٨.

لكن هذه السهولة تصبح أحيانًا تداخلًا تلتبس فيه العودة على المتلقي فيشكل المعنى المعلق كما أشكل في قوله:

إذا سئموا الرحال فكل غر
يرى صرعاته خلس اغتنام
كأن جفونه عقدت برضوى
فما يرفعن من سكر المنام
لوَ ان حصى المناخ مدى حداد
أزارتها النحور من السآم

(فالضمير المستكن في أزارت للإبل وإن لم يجر لها ذكر... ولكن ذكر الرحال في البيت المتقدم بمنزلة ذكر الإبل، وأما الضمير البارز في أزارتها فهو للحصى) [1].

إن الغنى الذي يكشف عنه تعدد أساليب التعليق واللحم والإغناء في السقطيات يدل على أن الشيخ تحلل من كل القيود النقدية التي كانت تحصر جماليات التنضيد في الأبنية التي تكون فيها الأبيات مستغنية بنفسها عن غيرها، لكن هذا التحلل لا يعني أنه كان يجعل لكل قصيدة بناء متجانسًا لا يأتي فيه بأكثر من أسلوب واحد، ففنية التنضيد لديه كانت تقوم على الجمع في القصيدة الواحدة بين مختلف أساليب البناء الممكنة، ولذلك نجدها تتداخل متكاملة في سقطياته فتجعلها بناء مضرسًا يعلق بعضه ويلحم بعضه الآخر أو يُغنى[2].

وقد كان لهذا التداخل أثره الواضح في تلقي القراء والشراح لسقط الزند عند ما راجع الشيخ معانيه وأعاد إخراجه في مرحلة القطيعة الشعرية، فتوبته الأخلاقية من الشعر جعلته كما أوضحت من قبل يعود إلى السقطيات ليحذف من أبياتها عند إملائها بعض ما صار يبدو له لجرأة معانيه منافيًا للفضيلة، لكن إحساس المتلقى

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٥٨. وانظر الأبيات في: ص ١٤٥٦ – ١٤٥٧.
(٢) يبدو أن تصور القرطاجني للبناء الشعري كان ينظر إلى ما انتهى إليه أبو العلاء. انظر المنهاج: ص ٢٨٨، ٢٩٠.

بمواطن الحذف ظل رهينًا بالأسلوب الذي نضد به معاني قصائده، فما بني منها على التعليق والاتصال ليصان من عبث النساخ والرواة كان يضطرب، ويفقد تماسكه لأدنى حذف يلحقه فيظهر للمتلقي اضطرابه، وقد أحس شراح السقط بذلك فنبهوا عليه بما يدل على أنهم عجزوا عن أن يتأولوا للبناء وجوها تبعد شبهة الحذف، ونجد هذا التنبيه في مثل قول الخويي شارحًا بيت السقط:

ومهما يكن يحسبه حثًّا على الندى

فيغدو على أمواله بالغوائل

(حذف ههنا بعض أبيات القصيدة، إذ هذا البيت منقطع عما قبله)[1]. ونجده أيضًا في قول البطليوسي يشرح قول الشيخ:

أخير جار عن طرق الأوالي

فحار وآخر الشهر السرار

: (وهذا البيت لا يلتئم بما قبله التئامًا صحيحًا، لأن أبا العلاء أسقط أبياتًا كانت قبله لما كان فيها من ذم هذا المذكور)[2].

وقد حرص الخويي وهو يقف عند بعض مظاهر الاختلال الدلالي الذي نشأ عن الحذف، على أن يحذر المتلقي غير الخبير بشعره من أن يعد الاضطراب الطارئ قصورًا أصليًّا في شاعريته، ويذكره بأن إسقاط بعض الأبيات صار عادة له في المرحلة المتأخرة لإملاء السقطيات، كما يتبين من قوله يشرح بيت السقط:

وتقنص أم الخشف ما أبهت لها

فتحدث عنها نبوة وفرارا

: (ترك ههنا بعض أبيات القصيدة ولم يدونها وهذا عادته، ربما يحذف بعض الأبيات من أثناء القصائد رغبة عن ذكرها فتبتر ولا ينتظم السياق، ومن لم يألف من

(١) التنوير: ٢/٢٠. وانظر البيت في س. ز / شروح: ص ١٠٧٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨١٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

عادته ذلك ربما لا يجد تناسبًا بين الأبيات في المعنى فيتهم طبعه، وإنما ذلك لحذف المدوِّنِ بعضَ الأبيات كما في هذا الموضع)[1].

وإذا كان التعليق قد سمح لنا بأن نكتشف مواطن الحذف ونعرف أن الصورة التي وصلتنا للسقط ناقصة عن الأولى، فإن تأثير الإسقاط والحذف في الأبيات المغناة والملحومة كان معدومًا لأن قابليتها للاستقلال جعل معانيها لا تختل فتنبئ بما لحقها.

ب - **جماليات التقصيد والتقطيع**: من بين المصطلحات التي اطرد تداولها في الدرس النقدي القديم دون أن يجمع النقاد على تحديد مفهومها الدقيق مصطلحًا قصيدة ومقطوعة، فكثرة استعمالها في المصادر القديمة يوحي بأن كل واحد منهما كان يحيل على مفهوم نقدي واضح يتمثله كل من يستعمله أو يسمعه، لكن الوقوف عند بعض الدلالات التي يحملانها يكشف عن أن حقليهما الدلاليين يتسعان في الاستعمال حتى يبهما، وإن كان إبهامهما يعود إلى تعدد ما قد يفهم منهما من معان متداخلة لا إلى كونهما من المستغلق العويص.

فمصطلح قصيدة يستعمل للدلالة على مفهوم مناقض لمفهوم المقطوعة، ويعني أحيانا المنظومة الواحدة التي يقولها الشاعر في مناسبة ما، وقد يعني ما بني على الأوزان الجزلة التي تكثر أسبابها وأوتادها، أو ما كثرت أبياته. ويستعمل مصطلح مقطوعة للدلالة على ما بني من الشعر على أبيات قليلة، وقد يعني قسمًا مقتطعًا من القصيدة، والقطعة قد تعني المنظومة.

والملاحظ أن كثرة الأبيات وقلتها تكاد في كل ذلك تكون هي المعيار المُحَكَّم، وهو معيار يجعل للمنظومة مفهومًا كميًّا تراكميًّا، فإذا بلغت سبعة أبيات أوعشرة وجاوزتها ولو ببيت واحد سميت قصيدة[2]، وإذا وقفت دون هذا العدد كانت مقطوعة.

---

(١) التنوير: ١/١٣٣. وانظر البيت في س. ز / شروح: ص ٦٣٤.

(٢) العمدة: ١/١٨٨ - ١٨٩.

ويبدو أن هذا المفهوم رغم شهرته كان وصفًا سطحيًّا لحقيقة التقصيد والتقطيع، بعيدًا عن الفهم الشعري / النقدي الذي كان الشعراء يصدرون عنه في بناء القصائد والمقطعات.

● **حقيقة التقصيد:** يبدو- حسب ما استطعت الاطلاع عليه أن ابن قتيبة الذي لم يسند كلامه إلى شيخ مسمى كان أول من أحس بقصور المفهوم الكمي التراكمي بالقياس إلى فهم الشعراء لحقيقة التقصيد والتقطيع، فقد جعل للقصيدة مفهومًا هيكليًّا دلاليًّا من خلال ربطه التقصيد بتعدد الحقول الدلالية [(١)]، وتركيب الشاعر لها داخل قالب منظم يتكامل فيه التراكم الكمي والامتداد الهيكلي النمطي.

والنمطية المركبة التي يصفها ابن قتيبة بناء نظري راسخ في الشعرية العربية القديمة تصورًا وإنجازًا، بغض النظر عن الاستثناءات التي تؤكد رسوخ هذه النمطية، وعن التغييرات الموقعية التي تبيحها حرية توزيع بعض المعاني داخل الهيكل، وليس التقطيع والتقصيد إلا استثمارًا لهذه النمطية من خلال هيكلة القالب النظري هيكلة تقوم على أحادية دلالية وبساطة تنتج المقطوعة، أو على تكامل عدة حقول وأغراض تتفاعل دلاليًّا وهيكليًّا لتكون في مجموعها المركب ما يوسم في الدرس النقدي بالقصيدة، وهذا ما يجعلها من حيث المفهوم أكبر من أن تعرف بعدد أبياتها المتراكمة، فالقصيدة ليست أبياتًا موزونة مقفاة تتلاحق في نفس المنظومة فحسب، ولكنها نتاج لتجمع المعاني المكونة لكل حقل أو غرض مستقلة بنفسها في وحدات دلالية كبرى واسعة، تنتمي من حيث الموقع حسب توزيعها إلى واحد من الأقسام الثلاثة المكونة نظريا لكل بناء مقصد، وأعني النسيب المقدم والمتن والخاتمة.

وقد ظل هذا الهيكل في الشعر القديم نمونجًا فنيًّا تتعلق به غرائز الشعراء وتعيد إنتاجه عند بناء القصائد، وعندما شكك أبو نواس في جدوى هذا النموذج

---

(١) انظر مقدمة الشعر والشعراء: ١/٧٤ – ٧٥.

أدت الصرامة النقدية التي ووجهت بها نظريته إلى أن أصبح الهيكل المركب بناء يلزم الشعراء عمومًا في قصائد المديح، ويستهوي شعراء التبادي باعتباره الصورة الفنية المثلى للتقصيد المجود.

وقد جعل الشيخ هذه الصورة أصلًا في بناء أشعار السقط لتباديه وسلوكه فنيًّا مسلك شعراء التيار البدوي الحضري المادحين، من خلال نظمه مدحًا كثيرة كانت في جلها لشحذ القريحة كما قال أو للمجاملة الاجتماعية، فالسقطيات إذا ما نحن استثنينا المقطوعات المعدودة قصائدُ أخضع الشيخ بناءها لهيكلة مركبة تحرك خلالها من فاتحة القصيدة إلى بؤرتها الدلالية فنهايتها، موزعًا معانيها الشعرية على مقدمتها ومتنها وخاتمتها، وناحيًا في توزيعها كجل الشعراء المقصدين منحيين: أولهما موقعي يراعي التعاقب في بناء أقسام الهيكل فيقدم النسيب على الغرض / البؤرة، ويتحلل منه[1] في بناء الحقول الفرعية لكل قسم فيقدم بعضها في قصائد ويؤخره في أخرى، مؤكدا بذلك أن الشاعر غير ملزم بالتمسك بنظام واحد في بنائها كما اعتقد بعض النقاد.

فابن قتيبة كان قد صرح بأن مقصد القصيد إنما بدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ليجعل من ذلك سببًا إلى ذكر المعشوقة الظاعنة عنها مع أهلها، فيبكي ويشتاق ليميل القلوب والأسماع إليه، فإذا أحس بأنها مالت إليه خرج إلى ذكر الرحلة ومشاقها ليوجب على الممدوح المخاطب بالقصيدة حق المكافأة بعد سماع المديح[2]، وهو بذلك يجزم بأن النسيب المقدم في القصائد يبنى على البدء بوصف الأطلال وتصوير محنة العشق قبل أن ينهى بوصف عناء الرحلة على الناقة في لجج الرمال والسراب والظلام، وذهب ابن طباطبا إلى ما يشبه هذا حين ذكر أن وصف الفيافي والنوق يأتي بعد وصف الديار والآثار[3].

---

(١) أي من التعاقب.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥.

(٣) عيار الشعر: ص ١٢.

لكننا عندما نعود إلى قصائد السقط نلاحظ أن ترتيب حقول النسيب[1] فيها لا تتقيد بهذا النسق التعاقبي الذي يشير إليه الناقدان، فهو يستهل نونيته الوافرية[2]بالوقوف على الطلل ثم يتغزل بعد ذلك بهند النسيب الحسناء قبل أن يرحل على الناقة تحت فضاء السماء، وهذا هونفسه الترتيب الذي ذكره ابن قتيبة. لكنه يختار في قصائد أخرى ترتيبًا مخالفًا ومتنوعًا فيستهل إحدى نونياته[3] بالغزل، ثم يتخلص منه مباشرة إلى وصف الناقة والرحلة قبل أن يخرج إلى التلميح الطللي، بينما يختار في قصيدة ثالثة[4] أن يبدأ بالشكوى من الدهر ثم يلمح إلى أيام اللهو والغزل ليخرج بعد ذلك إلى وصف الرحلة في فضائي الليل والصحراء.

ولا يختلف الشيخ في عدم التزامه بترتيب واحد عن غيره من الشعراء المقصدين، فالنسق الذي ذكره ابن قتيبة ليس إلا واحدًا من عدة أنساق ممكنة، لأن الترتيب الملزم للشعراء هو ترتيب الأقسام داخل القصيدة لا ترتيب الحقول داخل الأقسام.

أما المنحى الثاني في التوزيع فكمي توازني يحرص المقصد فيه على العدل[5] بين كم الأقسام غير مخل بتماثلها وتناسبها في الطول والقصر، إلا أن يكون قاصدًا إلى ذلك لتوجيه المتلقي نحو دلالة بعينها في الخطاب كما سيتبين في بعض قصائد الشيخ.

وقد عد النقاد اختلال التوازن الكمي بين أقسام القصيدة بأن (يكون النسيب كثيرًا والمدح قليلًا)[6] عيبًا من عيوب البناء، وردوا ذلك إلى أن الممدوح لا يرضى بأن يكثر الشاعر في قصيدته من أبيات النسيب فلا يبلغ المدح حتى تذهب لذاذة الشعر

---

(١) انظر تفصيل القول فيها في ما تقدم من هذا الفصل.

(٢) قوله: معان من أحبتنا معان. س. ز / شروح: ص ١٧٢.

(٣) قوله: لعل نواها أن تريع شطونها... س. ز / شروح: ص ٨٨٩.

(٤) قوله: علاني فإن بيض الأماني... س. ز / شروح: ص ٤٢٥.

(٥) انظر قول ابن قتيبة: (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام). الشعر والشعراء: ٧٥/١.

(٦) العمدة: ٢٣٢/١.

ورونقه [1]. لكن التحذير النقدي من إطالة النسيب بالقياس إلى المديح لا يعني أن عكس ذلك بالتقليل منه وإطالة المديح يكون محمودًا، فقد مدح أحد الشعراء نصر بن سيار بمنظومة (فيها مائة بيت نسيبًا وعشرة أبيات مديحًا، فقال له نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده:

هـــل تـــعـــرف الـــــدار لأم عــمــرو

دع ذا وحـــبـــر مـــدحـــة فـــي نـصـر

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك ولكن بين الأمرين)[2].

ويستثنى من ذلك صورة ثالثة لاختلال التناسب الكمي قد تكون مقصورة على أشعار الشيخ، وأعني القصائد التي بناها مكتملة متناسبة الأقسام في مرحلة الانتساب إلى الشعر، ثم أخل ببنائها في مرحلة التوبة لغاية فكرية أخلاقية، بإسقاط ما بدا له منافيًا للفضيلة من أقسامها كما نجد في كثير من المقدمات النسيبية التي حذفت متونها وأغراضها، لتضمنها معاني أجبره تقيده المتأخر بمعايير الأخلاق على رفضها. ولعل من ذلك لاميته في مدح وائلي من أولاد سلالة سيف الدولة:

لـيـت الجـيـاد خـرسـن يـــوم جـلاجـل

ورزقـــن عـقــلًا فـــي تـنـائـف عـاقـلِ

فمجموع أبيات هذه المدحة ١١ بيتًا، لكن المعنى المادح الوحيد الذي جاء فيه كان متضمنًا في قوله في آخر أبياتها:

لا تـــأمـــن فـــوارسًــــا مـــن عـــامـر

إلا بـــنـمـــة فـــارس مـــن وائـــــلِ[3]

---

(١) العمدة: ٢/١٣٣.

(٢) نفسه: ٢/١٢٣.

(٣) انظر القطعة كلها في س. ز / شروح: ص ٧٣٦.

أما الأبيات العشرة التي قبله فقد خصصت كلها للنسيب، وهو اختلال[1] في توازن الأقسام لا يمكن لأي ممدوح أن يستسيغه ويقبله، لخروجه بالقصيدة عن المعايير الفنية التي تبنى عليها الأماديح وابتعاده بها عن الغاية الاجتماعية التي تسعى إليها، ولذا يظل المرجع الفني للتقصيد في سقط الزند هو الهيكل المركب المتوازن الذي تقسم السقطية بالنظر إليه افتراضًا أو إنجازًا إلى نسيب مقدم ومتن وخاتمة.

■ **النسيب المقدم:** قد يكون من أهم ما تختص به المقدمة دون باقي أقسام القصيدة في سقط الزند تميزها بحقولها الدلالية الثابتة[2] التي تجعلها نسيبًا وتجعل المفهوم الوظيفي الاستهلالي واحدًا من مفاهيمه. ورغم كون النسيب أصلًا ثابتًا في التقصيد لم تكن حقوله كما أوضحت تخضع لترتيب واحد في كل القصائد، بل إن الشيخ ككثير من المقصدين كا ن يتجاوز حرية الترتيب إلى حرية التجميع، فبينما نجده في بعض السقطيات يبني المقدمة من حقول النسيب الأربعة مجتمعة أي العشق والطلل والرحلة وشكوى الدهر، نجده في أخرى يقلص امتدادها مكتفيًا بثلاثة حقول فقط كما هو بين في رائيته (يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر...)[3] التي ذكر فيها الديار وتغزل ورحل على الناقة متخلصًا إلى المدح دون أن يشكو الدهر. ويكتفي أحيانًا بحقلين يتخلص بعدهما إلى المديح كما نجد في سينيته (لولا تحية بعض الأربع الدرس...)[4]، فقد ذكر الديار والحبيبة في أبيات ثلاثة ثم خرج إلى المدح في البيت الرابع دون أن يصف الناقة والصحراء أو يتظلم من الدهر. وقد يستغني بحقل واحد عن باقي الحقول كقوله مادحًا بعض الشعراء:

أشفقت من عبء البقاء وعابه

ومللت من أري الزمان وصابه[5]

---

(١) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٨١٢، حيث الإشارة إلى أن أبا العلاء أسقط أبياتًا في ذم الملك الذي أساء إلى ممدوحه الشاعر الفارس ابن جلبات، وهي إشارة تفسر اختلال التوازن بين النسيب المقدم والمتن نتيجة سقوط أبيات التعريض.

(٢) انظر مبحث النسيب حيث الحديث المفصل عن مختلف مكوناته الدلالية. ما تقدم: القسم الثالث.

(٣) س. ز / شروح: ص ١١٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٦٨٩.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٧١٥.

فالنسيب في القصيدة مبني على حقل واحد هو الشكوى من الزمان [1]، وقد تخلص منه إلى المديح دون أن يذكر الحبيبة والطلل والناقة. ولا يعد هذا التحول من ذكر الحقول الأربعة مجتمعة إلى الاكتفاء بواحد منها إخلالًا بوظيفة النسيب ومفهومه الدلالي المركب، لأن كل حقل منه يختص كما أوضحت من قبل بكونه يجمع بين خاصية الغناء والاستقلال وبين القابلية للتكامل مع الحقول الأخرى.

ويبدو أن حرية الشاعر في تجميع حقول النسيب والاستغناء عن بعضها أو تغيير ترتيبها، كانت عرفًا فنيًّا سمح له بأن يعيد تشكيل جماليات التقصيد للابتعاد بالقصيدة عن رتابة البناء الواحد المكرور، لكن ما يبدو حرية في البناء قد يصبح أحيانًا نوعًا من الخطاب الاجتماعي ومحاولة لإخضاع البناء الفني لسلطة المقام الخارجي حين يضطر الشاعر إلى أن يحترز في مبادئ بعض قصائده (مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الألاف ونعي الشباب وذم الزمان، لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني)[2].

وقد يبالغ الشيخ في تقليص كم الحقول ومعانيها حتى تصير المقدمة النسيبية مختزلة في بيت واحد، يعلن فيه زهده من الحبيبة وطيفها ليتخلص متعجلًا إلى المديح:

هو الهجرُ حتى ما يلم خيالُ
وبعض صدود الزائرين وصالُ

فتًى تقصر الأبصار عن قسماته
ولا ستر إلا هيبة وجلال[3]

وقد تختزل في نصف بيت يعلن فيه ارعواءه وعودته إلى رشده، ليتخلص في الشطر الثاني إلى مدح الفارس الذي تصدى لهجمات الروم:

لقد آن أن يثنى الجموح لجام
وأن يملك الصعب الأبي زمام

---

(١) انظر في علاقة الشكوى من الدهر بالنسيب: القصيدة عند مهيار: ص ٣١٩ وما تقدم: القسم الثالث.

(٢) عيار الشعر: ص ١٢٦.

(٣)س. ز / شروح: ١٠٤٦.

أيـــوعـــدنـــا بـــالـــروم نـــاس وإنمـــا
هـم الـنـبـت والـبـيـض الـرقـاق سـوام[1]

وربط اختزال النسيب بالارعواء والزهد في الوصال خطوة فنية أخيرة نحو الغاية القصوى التي يبلغها النسيب المقلص في سقطيات الشيخ، ليختفي ملفوظه باختفاء حقوله الأربعة ويصبح قسمًا مفترضًا غائبًا وظيفي الاختفاء، وأعني بذلك أن حضوره يكون سلبيًّا لتحول معانيه إلى دلالات منفية يستحضرها الشاعر نقديًّا، ثم يعطل فاعليتها الشعرية عند الإنجاز ليبرز المتن ويضخم دلالات القصيدة / الغرض.

وقد صرح بعض الشعراء المتبادين بما يعد تفسيرًا نقديًّا للتخلي عن المقدمات النسيبية في بعض ضروب التقصيد، فأبو الطيب ينكر النسيب في بعض المدائح ويراه غير ملزم للشاعر إذا بهره الممدوح بفضائله وسجاياه فأنساه جمال المعشوق[2]، والماموني يحس بأنه يجد في مدح ممدوحه نفس المتعة التي يجيدها في التغزل بالحبيبة، فيستغني به عن نسيب القصيدة ويحل محله معاني المديح:

قـــد وجـــدنـــا خـــطـــى الـــكـــلام فـسـاحـا
فـجـعـلـنـا الـنـسـيـب فـيـك امـتـداحـا[3]

ويطرب مهيار الديلمي إعجابًا بفضائل ممدوحه، فينتهي إلى أن مدحه له أنفس من أن يضيق عليه بتشبيب:

ومـــــن شـــهـــود طـــربـــي إلـــيـــكـــم
أنـــي تـــركـــت لـــلـــمـــديـــح الـــغـــزلا[4]

أما في قصائد الرثاء فإن الخرس والسكوت عن النسيب يكون أول ما يعبر به الشاعر عن مواساته لأهل المرثي في محنتهم[5]. ويعتبر تسفيه الشيخ للعشق في بعض السقطيات لاحقًا بهذا التعليل النقدي، كقوله في مطلع إحدى ميمياته:

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٦٠٢.

(٢) انظر قوله: إذا كان مدح فالنسيب المقدم... أكل فصيح قال شعرًا متيم. ديوانه: ٤/٦٩.

(٣)يتيمة الدهر: ٤/١٦٩.

(٤)ديوانه: ٣/٢٠٦.

(٥) انظر قول مهيار: فاليوم أشكرك الصنيع مراثيًا... خرس المشبب عندها والغازل. ديوانه: ٣/٣٠.

أدنى الفوارس من يغير لمغنم
فاجعل مغارك للمكارم تكرم

وتوق أمر الغانيات فإنه
أمر إذا خالفته لم تندم

أنا أقدم الخلان فارض نصيحتي
إن الفضيلة للحسام الأقدم

والحق بتباع الأمير فكن له
تبعًا لتصبح بالمحل الأعظم

واستزر بالبيض الحسان ولا يكن
لك غير همة صارم أو لهذم[1]

ويبدو أن المصطلح القديم الذي وضعه النقاد لوصف ظاهرة الاستغناء عن النسيب في بعض القصائد هو «التجديد»[2] أي القطع، وهو مصطلح يقابل البتر في الخطب البتراء التي كانت تستهل بدون حمدلة، لكن قلة استعماله جعلته يهمل فلا يكتب أن يروج في الدرس النقدي القديم، ولعل أول دارس فسر دعوة أبي نواس إلى نبذ المقدمات الطللية والنسيب البدوي بأنها دعوة إلى الجدة والحداثة قد أساء فهم هذا المصطلح فجعل معناه الإتيان بالجديد وترك القديم، بينما لم يكن يقصد بوصف بعض القصائد بأنها مجددة أكثر من كونها بترت وبدئت بدون نسيب ولا وصف للأطلال.

وقد أوضح ابن رشيق المفهوم الدقيق لمصطلح التجديد وإن لم يذكره بلفظه حين أورد المصطلحات النقدية المرادفة له، في إشارته إلى أن (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب... والقصيدة إذا كانت على تلك

---

(١)س. ز / شروح: ص ٣٢٧ - ٣٣٠.
(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: المجدد / مادة جدد: ١/١٩٣.

الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء... وزعموا أن أول من فتح هذا الباب وفتق هذا المعنى أبو نواس بقوله: لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند...)[1]. ويتبين من تتبع بناء السقطيات أن ما جاء منها مجددا غير قليل.

■■ **المتـــن**: ويعد بؤرة القصيدة لتضمنه الغرض الرئيسي الذي قيلت من أجله، وخلافا للمقدمة النسيبية تتحدد دلالة المتن الفنية في البناء بكونه النواة المقصدية في القصيدة لا بالحقول الدلالية الثابتة، لأن معانيه تتغير بتغير الأغراض الشعرية التي تشغله، فتكون تارة مادحة، وتارة مفاخرة أو معاتبة أو معتذرة أو راثية، أو معبرة عن الحنين إلى الوطن أو مجالس الإخوان الأصفياء.

ولا يشترط في الحقول الدلالية للمتن أن ترتب نفس الترتيب كلما بنيت القصيدة على نفس الغرض، فهي كحقول النسيب قابلة لأن تقدم وتؤخر لأن الشعراء تعارفوا على أن يكون المقصد حرًّا في توزيعها.

وإذا كان موقع المتن الأصلي والنظري في السقطيات هو التوسط بين المقدمة والخاتمة، فإنه يكون في بعضها ممتدًّا متضخمًا بتضخم الغرض الذي تشغله، أو مهيمنًا على القصيدة كلها عند غياب النسيب والخاتمة هيمنة وظيفية للأسباب المذكورة التي علل بها بعض الشعراء ترك النسيب. وهي أسباب تجعل التضخم لا يقتصر على غرض بعينه، لأن جميع أغراض الشعر المشهورة قابلة لأن تجعل القصيدة كلها متنًا إذا استدعى مقام الخطاب الشعري ذلك كما سيتضح عند الحديث عن خصوصيات التقصيد في سقط الزند.

■■■ **الخاتمـــة**: وهي نظريًّا وانجازًا القسم الثالث والأخير من هيكل القصيدة، وتتميز من النهاية الإنشادية بخصوصيتها الدلالية التي تجعها حقلًا ممتدًّا ذا وظيفة تنبيهية، قواها الشعراء في أصل الاستعمال لتذكير المخاطب الذي يستمتع بجماليات البناء الفني بالمقصد الحقيقي الذي يختفي وراء الخطاب الشعري، إذا ما أنساه استمتاعه به المنفعة التي يرجوها الشاعر من كل قصيدة يحبرها.

---

(١) العمدة: ١/٢٣١.

ويبدو من القصائد القديمة أن الخواتيم فيها إذا ما ظهرت كانت مجرد معابر يتخلص فيها الشاعر من الغرض إلى إنهاء القصيدة، لكن التحول الذي عرفته صناعة الشعر لتحول النشاط الثقافي الاجتماعي للأمة العربية الاسلامية جعل هذا القسم الشاحب ينمو، ليتطلب من الشاعر المجود نفس العناية الفنية التي يوليها للمقدمة والمتن، فنجاح القصيدة الذي كان مرهونًا بنجاحه في تجويد نسيبها وغرضها أصبح مرهونًا أيضًا بتجويد خاتمتها:

يشهد لي مفتاحها وختمها

بأنني للشعراء خاتم[1]

وقد نجم عن اهتمام الشعراء بالخواتيم أنها أصبحت قسمًا ينافس بحضوره الكمي والدلالي النسيب المقدم في تعبيره عن ذات الشاعر المقصد، والمتن في التوجه إلى ذات المخاطب لتذكيره بحق صاحب القصيدة عليه أو الاعتراف له بالصنيع والفضل، من خلال ما يتضمنه أو ينفرد به من حقول تتكامل معانيها، لتكون أغراضًا فرعية لاحقة للغرض/المتن تدعى استجداء أواستبطاء أو استنجازًا أو اقتضاء أو توعدًا خفيًّا أو شكرًا، أو ما سوى ذلك من أشباه الأغراض. والملاحظ أن التغني بالقصائد والافتخار بها كان السبيل الذي اختاره جل الشعراء لإبراز الخواتيم وتميزها من المتون، ونجد أصول هذا التغني في مثل قول المسيب بن علس عند تخلصه إلى المديح:

فلأهدين مع الرياح قصيدةً

مني مغلغلةً إلى القعقاعِ

ترد المياه فما تزال غريبةً

في القوم بين تمثل وسماع[2]

لكن تحول هذا المعنى إلى قسم مستقل بنفسه يختم به الشاعر قصيدته كان من نتائج بدء التأمل النقدي الواعي في صناعة الشعر وقوانينها، ولعل أول من فتح هذا

---

(١) ديوانه: ٤/٢١.

(٢) المفضليات: ص ٦٢.

الباب حسب ما استطعت الاطلاع عليه الكميت في هاشمية له ختمها بقوله منبها آل البيت على جودة ما صاغه فيهم:

فـدونـكـمـوهـا يــــآلَ أحـمـد إنـهـا
مـقـلـلـة لــم يـــأل فـيـهـا المـقـلـل
مـهـذبـة غـــراء فـــي غـــبٍّ قـولـهـا
غـــداة غـد تـفـسـيـر مـا قـــال مـجـمـل
أتـتـكـم عـلـى هــول الـجـنـان ولــم تـطـع
لـنـا نـاهـيًـا ممـــن يـئـن ويـرحـل
ومـا ضـرهـا إن كـان فـي الـتـرب ثـاويـا
زهـيـر وأودى ذو الـقـروح وجــرول[1]

ويبدو نظر أبي نواس إلى هذه الخاتمة واضحا في قوله يختم مدحته في الفضل بن يحيى:

فـدونـكـهـا يـافـضـل مـنـي كـريمـة
ثـنـت لـك عـطـفًـا بـعـد عـز قـيـاد
خـلـيـلـيـة فـــي وزنـــهـــا قـطـربـيـة
نـظـائـرهـا عـنـد المـلـوك عـتـادي
ومـــا ضـــرهـــا ألا تـعـد لجـــرول
ولا المـــزنـــي كـعـب ولا لـــزيـــاد[2]

ويظل أبو تمام الشاعر الذي يعود إليه ترسيخ أسس هذا البناء الفني شبه الجديد، فهو وإن لم يكن سباقًا إلى ختم القصائد بالفخر بجودتها كان أول من جعل ذلك تقليدًا فنيًّا[3] اطرد في ديوانه، فاحتذاه كثير من الشعراء اللاحقين كما يتبين من قول أبي عيسى بن الملجم في الصاحب بن عباد وداره:

---

(١)شرح هاشميات الكميت: ص ١٨٧.
(٢)ديوان أبي نواس: ص ٤٧٣.
(٣) انظر مثلا قوله: خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى... ديوانه: ١/٩٠.

وهاك ابنة الفكر التي قد خطبتها

وقدم من قبل الزفاف مهورها

فإن كان للدار التي قد بنيتها

نظير ففي عرض القريض نظيرها

وإلا جررت الذيل في ساحة العلا

وقلت القوافي قد أعيد جريرها[1]

وكذا من قول السلامي في الشريف الرضي:

وخريدة عذراء رحت أزفها

ما بين ألفاظ شرفن عذاب

جاءتك يحملها الجمال وربما

وقف الحياء بها دوين الباب

أهديتها خجلاً إلى متغلغل الـ

أفكار محصد مرة الآداب[2]

ولم يكن أبو العلاء رغم زهده في التكسب بالشعر- ليخلي سقطياته من مثل هذه الخواتيم التي روج لها صفيه وأستاذه غير المباشر أبو تمام، ولذا نجده يفتخر في آخر إحدى سقطياته كغيره ممن نظروا إلى قصائد الطائي بأن ما صاغه في ممدوحه يفوق جودة ما نظمه زهير والنابغة:

تذود علاك شراد المعاني

إلي فمن زهير أو زياد

إذا ما صدتها قالت رجال

ألم تكن الكواكب لا تصاد

---

(1) يتيمة الدهر: ٣/٢١٠. وانظر في: ٣/ ٢١١، خاتمة قصيدة أبي العلاء الأسدي في نفس الممدوح.

(2) يتيمة الدهر: ٢/٤١٥. وانظر في: ٣/ ٣٣٤ قول الخازن: وزففت حرة مدحة فخرية... تركت عبيدا وهو بعض عبيدي.

وانظر أيضًا قول أب قاسم الخوارزمي: خذها عروسًا أتتك بكرًا... لغيرك الدهر لا تحل. يتيمة الدهر: ٤/٢٥٥.

من اللاتي أمدُّ بهن طبعٌ

وهذبهن فكر وانتقاد

ولولا فرط حبك ما ازدهاني

إلى المدح الطريف ولا التلاد

تُوري عنك ألسنة الليالي

كأنك في ضمائرها اعتقاد

فإن يكن الزمان يريد معنًى

فإنك ذلك المعنى المراد

يكاد محين لاقى المنايا

بسيفك لا يكون له معاد[1]

وليس المعنى الأخير إلا واحدًا من هذه المعاني الشعرية الشاردة التي ساقها مجد الممدوح إلى الشاعر. وينوع الشيخ معاني خواتيمه فيجعل بعضها تعريفًا بمذهبه الشعري الحضري المتبادي[2]، وبعضها نصحًا للملوك بأن يتشبهوا بممدوحه الفارس ويقتبسوا من بيانه، وأمرًا للشعراء بأن يجعلوا مدحهم له فريضة لا يجوز السهو عنها:

علي لأملاك البلاد نصيحةٌ

يقوم بها ذو حسبة في قيامهِ

أخص بها من كل حيٍّ عميده

وأصرفها مستكبرا عن طغامه

بأن عليًّا كل من فاز بالغنى

فقير إذا لم يذخر من كلامه

---

(١)س. ز / شروح: ص ٣٢١ - ٣٢٦.

(٢) انظر قوله: جاءتك ليلية شآمية... كأنها بالعراق مولدها. س. ز / شروح: ص ٨٣١.

سننت لأرباب القريض امتداحه

كما سنَّ إبراهيم حج مقامه

فيثني عليه ضيغم بزئيره

ويثني عليه شادن ببغامه

وهذا لأهل النطق شرعي ومنهبي

فمن لم يطعني عق أمر إمامه[1]

أو يختار ما سوى ذلك من المعاني التي يستدعيها غرض القصيدة ومناسبتها. وكما تتنوع الحقول الدلالية للخواتيم في سقطياته باختلاف أغراض المتن تتنوع صورها الكمية، فتطول في بعضها لتصير قسمًا متميزًا بامتداده الكمي حتى في السقطيات التي تضخم فيها المتن فغيب نسيبها، كما يتبين من قوله في خاتمة لاميته الطويلية:

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم

فدونك مني كل حسناء عاطل

ومن كان يستدعي الجمال بحلية

أضر به فقد البرى والمراسل

كأن حرامًا أن تفارق صارمًا

يكون لما أضمرت أول فاعل

فمن صارم بالكف يُحمل كلِّها

ومن صارم يختص بعضَ الأنامل

فمقبض هذا السيف دون ذبابه

ومقبض ذاك السيف دون الحمائل

فليت الليالي سامحتني بناظر

يراك ومن لي بالضحى في الأصائل

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥١٦ – ٥١٨.

فلو أن عيني متعتها بنظرةٍ
إليك الأماني ما حلمت بغائل
حسامك للأعمار أبرى من الردى
وعفوك للجاني أعزّ المعاقل[1]

وتتقلص في بعضها الآخر حتى تختزل أحيانًا في بيت واحد فتلتبس بالمتن وبالنهاية لقصرها، كقوله:

فلا زلت بدرًا كاملاً في ضيائه
على أنه عند النماء هلالُ
فما لخميس لم تقده عرامةٌ
ولا لزمان لست فيه جمالُ
وفي لمن رام المعالي بقيةٌ
وعندي إذا عي البليغ مقالُ[2]

وقد يبلغ التقلص غايته القصوى فتختفي وتغيب ليحل محلها المتن المتضخم فتكون نهاية الإنشاد هي الإعلان الضمني بختم القصيدة، وأعني بذلك أن المتلقي يدرك ذلك من كون النهاية الإنشادية[3] هي آخر ما يطرق سمعه، لا من الدلالة التي تحملها كما هو الشأن في الخواتيم قصيرة كانت أم طويلة.

●● **البناء النظري ومرونة الإنجاز**: إن البناء الثلاثي كما يتبين من قصائد السقط هيكل نظري ثابت في تصور الشيخ النقدي للتقصيد، أما الفروق التي قد تبدو بين السقطيات في البناء وعدد الأقسام فتعد سطحية، لأن الشاعر المقصد قد يجعل الهيكلة النظرية إنجازًا حقيقيًّا، فتكون القصيدة فيها معبدة تطابق صورتها النظرية

(١)س.ز / شروح: ص ١٠٨١ – ١٠٨٥.
(٢)نفسه / نفسه: ص ١٠٦٥ – ١٠٦٦.
(٣) انظر مبحث النهاية: ما يأتي.

بناءها المنجز من خلال حضور أقسامها الثلاثة كلها أي النسيب والمتن والخاتمة، أو تكون مجددة لا نسيب لها أو منهاة لا خاتمة لها أو مجددة منهاة، فينقص بناؤها المنجز عن الصورة النظرية التي تظل في التعبيد والتجديد على السواء حاضرة حضورًا نظريًّا افتراضيًّا.

ولا يعد هذا النقصان إخلالاً بالتقصيد بالقياس إلى الصورة المكتملة، فكما وصف الشيخ بعض الأوزان بأنها لا تحسن في السمع إلا إذا نقصت عن أصلها، يمكن وصف بعض القصائد بأنها لا تستجاد إلا إذا نقصت عن الصورة الثلاثية الأصلية، لأن أغراضها الكبرى أو الفرعية تقتضي أن يتخلى الشاعر عن قسميها الأول أو الأخير أو عنهما جميعًا ليسمح لمتنها بالتضخم والبروز، وهي خصيصة تكشف – إذا ما أضيفت إلى الحرية التي يملكها الشاعر في ترتيب الحقول الدلالية لكل قسم عن أن التقصيد لم يكن قالبًا جامدًا يقيد الشاعر برتابته، ولكنه كان بناء مرنًا يمكنه من أن يبتعد عن شرك الإملال بقابليته لأن يتشكل تشكلًا متنوعًا يضفي على القصائد ايهابًا فنيًّا يتغير، فيجعل لكل مجموعة منها هيكلة تبدو خاصة بها، رغم أنها وجه لجماليات نمطية ثابتة هي جماليات التقصيد، لكن حرية الشاعر في استثمار هذه المرونة ليست مطلقة، فاختيار هيكلة دون أخرى مقيد باقتضاء المقام أو الغرض لها كما يتبين من تتبع أبنية السقطيات مصنفة حسب أغراضها الكبرى.

■ **بنـاء الأمـــاديـــح:** عندما تحدث ابن رشيق عن أشعار الكتاب صرح بأنهم كمن يلحق بهم من الشعراء الخلفاء والأمراء والمترفين من أهل الأقدار (لا يحاسبون فيها محاسبة الشاعر المبرز الذي الشعرصناعته والمديح بضاعته)[1]، لأنهم مطلقون مخلون في شهواتهم مسامحون في مذهبهم، يصنعون أكثر أشعارهم تخيرًا واستظرافًا لا عن رغبةٍ أو رهبةٍ، فلا يلزمهم مجاراة المتكسبين في إحكام صنعة الشعر[2] وتجويدها،

---

(١) العمدة: ٢/١١٠.

(٢) نفسه: ٢/١٠٩ – ١١٠.

ومقصوده أنهم لا يؤاخذون نقديًا على التساهل وقلة الاكتراث[1] اللذين قد يصدرون عنهما عند تعاطيهم للموزون. ويفهم من هذا الحكم ونظائره أن احتفاء الشعراء المادحين بقصائدهم وعنايتهم بها، كان تقيدًا بالمعايير النقدية الفنية التي كانت تلزمهم بذلك، لكن عدمَ مبالاة غير قليل من فحول القدماء في بعض أشعارهم بالمكونات الفنية التي ستصبح من ثوابت الشعرالمجود، وعنايتهم بنفس المكونات في مهمات القصائد وما يتأهبون له من الشعر[2]، يكشفان عن أن المقام أو السياق الاجتماعي الخارجي الذي كان النظم يرتبط به، كان من أسباب تحول بعض الأساليب الشعرية إلى أعراف فنية ملزمة لا يستطيع الشاعر الراغب في إظهار احتفائه بالمخاطب أن يستهين بها، وقد نصح الشيخ الشاعر المادح بأن يجعل لكل مخاطب أسلوبًا في الصياغة والبناء يناسب مقامه ويليق به، فلا يُفْرِطُ في الاحتفاء بما يصوغه في أوساط الناس، ولا يفرِّط في الاعتناء بما يخص به ملوكهم وأشرافهم:

فرتب النظم ترتيب الحليِّ على
شخص الجلي بلا طيشٍ ولا خرقِ
الحجل للرجل والتاج المنيف لما
فوق الحجاج وعقد الدر للعنق[3]

ويبدو أن البناء الثلاثي الذي عده ابن قتيبة سبيل الشاعر المادح إلى التجويد، كان اللغة التي اختارها أبو العلاء لإظهار احتفائه بممدوحيه المتخيلين أو الحقيقيين في معظم المدائح التي نظمها، لأن الأصل في الثناء أن يكون فنًّا يعنى فيه الشاعر بالمخاطب، وتعبيدُ القصائد بالنسيب وختمُها بالخواتم مبالغةً في تجويدها دليلٌ على هذه العناية، وأكثر ما يكون ذلك في المدائح التلقائية التي لا ترتبط بأحداث عظيمة أو مناسبات بعينها، أو التي يتعمد الشاعر فيها رغم ارتباطها بحدث ما أن يصرف الاهتمام إلى الممدوح قبل الحدث.

---

(١) العمدة: ١/١٧٥.
(٢) نفسه: ١/١٧٦.
(٣)س. ز / شروح: ص ٦٨١.

وقد شغلت المدائح المعبدة المختومة القسم الأكبر من السقطيات المادحة، كنونيته في الشريف أبي إبراهيم (عللاني فإن طيب الأماني) التي استهلها بالنسيب، وختمها بعد المدح المتنوع المعاني بالدعاء للممدوح وتفديته. وقد ذكر ابن رشيق[١] أن الحذاق من الشعراء كانوا يكرهون ختم القصيدة بالدعاء للممدوح لأنه من عمل أهل الضعف. إلا أن يكون للملوك فإنهم يشتهون ذلك، والمدائح التي ختمها الشيخ بالدعاء للممدوح غير قليلة[٢]، فإذا كان هو أيضًا ممن كانوا يذهبون إلى ما سيذكره ابن رشيق، فإن حرصه على هذا الدعاء سيكون شاهدًا على أنه كان يعد بعض المُمَدَّحين من طبقة الملوك الذين يشتهون مثل هذه الخواتيم في ما يقال فيهم من قصائد، مثلما يشتهون استهلالها بالنسيب الاحتفائي.

ويلحق بهذا النوع من البناء حسب صور السقطيات التي وصلت الينا نوع ثان نسمه بالمدائح المعبدة المنهاة، أي التي تختفي خواتيمها الدلالية ولا يظهر منها إلا نهاياتها الإنشادية، كنونيته (لعل نواها أن تريع شطونها) التي بدأها بالنسيب لكنه اكتفى فيها بعده بالمديح، وجعل قوله مادحًا في نهاية المتن:

أمـــون إذا أودعـــت نـفـسك حـرزهـا
ولاقـيـت حـربـاً لـم يـخـنـك أمـيـنـهـا[٣]

هو نفسه نهاية القصيدة.

ويستشف من هذا الإنهاء المفاجئ أن القصيدة ليست كاملة، وما نرجحه أن الشيخ أسقط عددًا من أبياتها في مرحلة العزلة وحذف خاتمتها، فبدت منهاة بعد أن كانت معبدة مختومة كجل مدائح السقط التي قدم فيها الاحتفاء بالممدوح على إبراز عظمة الحدث.

---

(١) العمدة: ٢/٢٤١.
(٢) انظر مثلًا: س. ز / شروح: ص ١١٤، ١٧٢، ٢٢٤، ٤٢٥، ١٠٤٦.
(٣)نفسه: ص ٩٠٥.

وخلافًا لطريقته في بناء المدائح التلقائية يختار الشيخ الهيكل المجدد المختوم في بعض مِدَحه فيستغني بالمتن والخاتمة عن النسيب المقدم، جاعلًا التجديد إشارة فنية إلى عظمة الحدث الذي سعد به الممدوح فعمت السعادة الناس كلهم والشاعر أحدهم، ولذلك لا يعد ترك النسيب في هذا النوع من القصائد إخلالًا ببناء المدحة أو استهانة بمقام الممدوح، ولكنه تخل مقصود عن أول أقسامها للفت انتباه المتلقي إلى خصوصية الحدث الذي تقال فيه، وقد فسر ابن الأثير[1] تجديد الأماديح عند التهنئة بالفتوح العظيمة بأنه إحساس من الشاعر بأن رقة النسيب لا تلائم قوة المعاني الحماسية التي يبنى عليها وصف الانتصارات والفتوح.

ويتبين من مناسبات السقطيات المادحة التي جاءت مجددة لا نسيب فيها، أن أبا العلاء كان يحكم هذا المعيار الذي سيشير إليه ابن الأثير بعده، فجل هذه القصائد كانت تهنئة للممدوح بانتصاره على أعدائه كداليته:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤددٍ

فأبل الليالي والأنام وجددِ[2]

التي هجم فيها على وصف انتصار الممدوح على الروم، وختمها بالتعريض بأعدائه والفخر بالشعر الواصف للمجد. لكن ما نلاحظه في مدائحه المجددة أنه لم يقصرها على وصف الانتصارات لأنه جعل بعض ما كان يسعد به الممدوح من أفراح أحداثًا عظيمة ترخص نسيب القصائد التي يقال فيها وتغني عنه، كقوله مهنئًا بعرس زفاف:

ابق في نعمة بقاء الدهورِ

نافذ الأمر في جميع الأمورِ

وتهن النعمى السنية والبس

حُلل المجد والفعال الخطير

---

(١) المثل السائر: ٢/٢٣٦.

(٢)س. ز / شروح: ص ٣٥٠ – ٣٨٩.

كـنـتَ مـوسـى وافـتـكَ بـنـتُ شعيبٍ

غـيـر أن لـيـس فـيـكـم مـن فـقـيـرِ[1]

فقد بدأها بالهجوم على المدح كما هو بين، وختمها بالدعاء للممدوح، وغيب النسيب مبالغة في إظهار ابتهاجه وفرحته بالحدث السعيد. ومثل هذه السقطيات في حكم «التجديد» المدائحُ المجددة المنهاة التي يعد التصريع شاهدًا على أن الشيخ لم يحذف أولها، فما جاء منها كان وصفا لانتصار الممدوح على أعدائه أو تهنئة له بالشفاء كما يتضح من قوله:

عـظـيـمٌ لـعـمـري أن يـلـم عـظـيـمُ

بـآل عـلـي والأنـام سـلـيـمُ[2]

ويتبين من إنهائه القصيدة بقوله:

فـليـتـك فـي الأفـلاك نـورٌ مـخـلـدٌ

يـزول بـنـا صـرف الـردى وتـدومُ

يـراه بـنـو الـدهـر الأخـيـر بـحـالـه

كـمـا أبـصـرتـه جـرهـم وأمـيـم[3]

أن التجديد فيها اقترن بغياب الخاتمة، والتفسير الذي يحتمله غيابها أن يكون نتيجة حذفه لها عند إملاء الديوان، أو أن يكون استغنى عنها زيادة في الاحتفاء بعظمة الحدث وبهجته مثلما عبرعن ذلك بترك النسيب، والاحتمال الأخير هو الأرجح لأن نهايتي القصيدتين جاءتا محكمتين[4]. لكن دلالة البناء لا تتضح في مدحة أخرى مجددة بدأها بقوله:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٢٤ ٢٢٧.

(٢)نفسه / نفسه: ص ٦٦٣.

(٣)نفسه / نفسه: ص ٦٧١.

(٤) انظر مفهوم النهاية المحكمة في مبحث لاحق.

لــتــذكــر قــضــاعــة أيــامــهــا
وتــزه بــامــلاكــهــا حــمــيــرُ[1]

فترك التصريع فيها رغم كونه أحد مظاهر الاحتفاء بالشعر والممدوح ينبئ بأنه أسقط مقدمتها ونهايتها، وقد يكون شاهدًا على إسقاطه خاتمتها إن لم يكن قد اكتفى بموقعها الإنشادي. ويستشف من القلة النسبية لأبياتها أن الحذف قد غيرها عن أصلها، ولذلك تظل دلالة البناء فيها مبهمة قابلة لأن تُرَدَّ إلى أي أصل من الأصول البنائية التي ترد عليها المدائح.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن بناء قصيدة المديح في سقط الزند لا يخرج عن واحدة من الصور الأربع الآتية:

الصورة البنائية	المكونات الهيكلية									دلالة البناء
القصيدة المعبدة المختومة	=	نسيب مقدم	+	متن	+			خاتمة	احتفاء بالمدح
القصيدة المعبدة المنهاة	=	نسيب مقدم	+	متن	+	نهاية	–	خاتمة	أسقطت خاتمتها
القصيدة المجددة المختومة	=	نسيب مغيب	+	متن	+			خاتمة	احتفاء بعظمة الحدث
القصيدة المجددة المنهاة	=	نسيب مغيب	+	متن	+	نهاية	–	خاتمة	زيادة في الاحتفاء بعظمة الحدث

وهي صور مقصورة على السقطيات المادحة، ولا تجتمع كلها في بناء الأغراض الشعرية الأخرى كما سيتبين.

■ **بنــاء الوجــدانيــات:** ونعني بها قصائد الشكوى التي نظمها يشكو من اغترابه في بغداد أو يتحسر على فراق أهلها بعد رحيله عنها، وهي في معظمها مزيج من التأسي والمدح للبغداديين. وقد وفر لها الشاعر كل أساليب التجويد الشعري

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٨٧.

رغم أن بعضها نظم بعد أن كان قد نوى الاعتزال، أي قبيل توبته من الشعر بزمن يسير، فاستعار لها من بناء الأماديح الصورة الأولى ذات الهيكل الثلاثي، إلا أنه أولى النسيب فيها عناية فنية خاصة لمناسبة انفعالاته لحال الوجد الحزين التي هيمنت على المتن والخاتمة، كما يتبين من عينيته [١] التي استهلها بتحية الطلل وتغزل فيها ووصف المشيب وطيف الخيال، والرحلة على الناقة في فضاء الليل والقفار، ثم تشوق فيها إلى صديقه عبد السلام البصري والبغداديين قبل أن يختمها بإعلان ندمه على فراقهم.

ولم يخرج الشيخ إلى البناء المجدد أو المنهى في أية قصيدة من هذه الوجدانيات، ويستشف من تقيده فيها بالهيكل الثلاثي وحده أنه كان يعده أليق الأبنية بهذا النوع من القصائد.

■ ■ ■ **بناء الاعتذاريات والعتابيات:** ترد معاني هذه الأغراض لدى الشيخ وغيره من الشعراء[٢] مستقلة بنفسها، وممتزجة بعضها ببعض وممازجة للمديح أحيانًا.

وتشترك هذه القصائد كلها من حيث بناؤها في كونها ذات خواتيم تعقب المتن، لكن المشكل فيها أنها وردت قليلة الأبيات غير مصرعة، وهي صورة مبهمة لا تسمح بالتحديد الدقيق للهيكلة التي تخضع لها، لأن ترك التصريع يمكن أن يكون تظاهرًا بعدم احتفائه بالمعاتب لعدم رضاه عنه، فتعد القصائد مجددة كبعض معاتبات مهيار[٣] التي جمع فيها بين التجديد وترك التصريع، كما يمكن أن تكون صورة طرأت بذهاب الأبيات المصرعة مع ما أسقطه الشيخ من أول القصائد في مرحلة العزلة، وما أُسقط يحتمل أن يكون نسيبًا في هيكلة معبدة أو بعضًا من المتن في هيكلة مجددة. ولا يتضح البناء إلا في قصيدتين اثنتين هجم في أولاهما على العتاب غير ناسب كما يتضح من قوله يلوم خاله على السفر إلى بلاد المغرب:

---

(١) قوله: تحية كسرى في السناء وتبع... لربعك لا أرضى تحية أربع. س. ز / شروح: ص ١٤٨٧.

(٢) العمدة: ٢/١٦٠.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/٣٤٥.

تفديك النفوسُ ولا تفادى

فأدن القرب أو أطل البعادا

أرانا يا علي وإن أقمنا

نشاطرك الصبابة والسهادا[1]

وختمها بنصحه إياه وتبرئته ذمته من التفريط في النصح[2]، وهجم في الثانية على مدح أحد الأشراف قبل التخلص إلى عتابه ولومه على تقصيره في إيصال مدحة له إلى المخاطب بها، وختمها بعد حثه على الوفاء بوعده بالدعاء له بأن يظل كما عهده الناس غير مخيب للآمال[3]. ويتبين من الرجوع إلى بناء بعض قصائد العتاب [4] في الشعر العربي، أن بدأها بالنسيب يكون وسيلة إلى تقوية فاعلية اللذع والايلام في معانيها، كما أكد ذلك الشيخ نفسه في شكواه من قسوة معاتبة أحد أصدقائه له[5]. وإذا كان الشيخ قد اختار لقصيدتيه البناء المجدد فإن ذلك إنما كان لتخفيف وقع العتاب حتى يظل مقبولًا يدعو إلى الألفة [6]ويبعد القطيعة والجفاء.

■ ■ ■ ■ **بناء الفخريات والمراثي**: تشترك قصائد الفخر والرثاء في سقط الزند من حيث بناؤها في كون الشيخ استهلها بدون نسيب، مكتفيًا فيها بالهيكل المحدد وحده وإن كان قد جعل لبعضها خواتيم دلالية وأنهى بعضها الآخر بنهاية إنشائية.

ورغم أن ترك التصريع في بعض الفخريات يحتمل أن يكون نتيجة لحذف لحق اصلها المعبد يظل التجديد هو الأصل المرجح فيها، فالنسيب حقل يغلب فيه على الشعراء التذلل والشكوى والبكاء، والفخر حقل يغلب عليهم فيه التجلد والأنفة

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٧٠ – ٧٧١.

(٢) قوله: نراسلك التنصح في القوافي... وغيرك من نعلمه السدادا

فإن تقبل فذاك هوى أناس... وإن تردد فلم نأل اجتهادا. س. ز / شروح: ص ٨٠٨ – ٨٠٩.

(٣) انظر: س. ز / شروح: ص ٨٦٧ ٨٨٣. وانظر ما تقدم عن غرض العتاب: ٣١٢/٣.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ٢٣٦/٣.

(٥) انظر قوله: وحدا النسيب إلى العتاب كأنه... ريش السهام حدت غروب لهانم. س. ز / شروح: ص ١٨٤١.

(٦) انظر العمدة: ١٦٠/٢.

والمكابرة، وإذا جاز في قصيدة المديح أن يتصف الشاعر الناسب بالتذلل ويصف الممدوح بنقيض ذلك أي بالجلادة والقوة، فإن ما يبدو غير مستساغ في قصيدة الفخر التي يخص فيها الشاعر نفسه بالوصف، أن ينسب نفسه إلى الذلة والضعف في النسيب ثم يناقض ذلك عند الخروج إلى الفخر، بوصف نفسه بكل معاني العزة والأنفة التي يفتخر بها أهل المروءة، ولذلك نميل إلى أن الهيكل الذي كان يراه ملائمًا للفخريات هو البناء المجدد الخالي من النسيب. والفروق التي يمكن أن نميز بها سقطياته الفخرية بعضها من بعض هي فروق الختم والإنهاء، فبعضها مجدد مختوم كقوله معتبرًا وناصحًا في خاتمة لاميته المشهورة:

إذا أنت أعطيتَ السعادةَ لم تبل
وإن نظرت شزرًا إليك القبائلُ

تفتك على أكتاف أبطالها القنا
وهابتك في أغمادهن المناصل

وإن سدد الأعداء نحوك أسهمًا
نكصن على أفواقهن المعابل

تحامى الرزايا كل خف ومنسم
وتلقى رداهن الذرى والكواهل

وترجع أعقاب الرماح سليمة
وقد حطمت في الدارعين العوامل

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطًا
فعند التناهي يقصر المتطاول

توقَّى البدور النقص وهي أهلةٌ
ويدركها النقصان وهي كوامل[1]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٤٨ ٥٥٢ . ومطلع هذه اللامية: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل...... نفسه / نفسه: ص ٥١٩.

وبعضها الآخر منهى لا خاتمة له كقوله مفتخرًا في آخر داليته:

ولـــي نـفـس تحــل بــي الــروابـــي
وتـــأبـــى أن تحـــل بـــي الـــوهـــادا
تمـــد لـتـقـبـض الـقـمـريـن كـفًّـا
وتـــحـمـل كـــي تـبـذ الـنـجـم زادا[1]

وهي نهاية يعلم بها خلافًا للخاتمة توقف الإنشاد لا دلالتها التابعة للمتن، وما نرجحه أن الشيخ اختار الإنهاء بدل الختم في مثل هذه القصيدة ليزيد المتن الفخري المجدد بروزا، ويجعله ممتدًّا مهيمنًا على الهيكل كله.

وتعد قصيدة الرثاء والتعزية من حيث بناؤها المقابل الأمثل لقصيدة المديح، لأن الاهتمام بالخطب الجلل يحل فيها محل الاحتفاء بالممدوح لغياب المخاطب الحي الذي تسند إليه الأوصاف المادحة الراثية [2]. وتتجلى فاعلية هذا الاهتمام بالحدث في كون الشعراء والنقاد قد تعارفوا على أن الشاعر مطالب بأن يهجم على الرثاء، دون أن يقدم قبله نسيبًا كما يصنع[3] في المديح والهجاء لأن المصيبة تقتضي منه أن يكون مشغولاً عن ذلك بما هو فيه من الحسرة.

ورغم أن قلة من الشعراء كدريد بن الصمة مزجوا[4] مراثيهم بالنسيب، يظل ذلك استثناء لا يقاس عليه لما يكشف عنه من جفاء وجلافة[5] لا تليق بالحذاق من أهل الصناعة.

وقد التزم الشيخ بهذا العرف النقدي في جميع مراثيه فجاء بها مجددة لا نسيب لها، لكنه حرص على أن يجعل لها كلها خواتيم تصبح بها منتسبة إلى الصورة

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٠٠ – ٦٠١. ومطلع هذه الدالية: أرى العنقاء تكبر أن تصادا..... نفسه / نفسه: ص ٥٥٣.

(٢) سبقت الإشارة إلى أن قدامة يعد الرثاء مديحًا لهالك بصيغة الماضي. انظر ما تقدم: ٣١٩/٣.

(٣) انظر العمدة: ١٥١/٢.

(٤) نفسه: ١٥١/٢ ١٥٢، والرثاء في الشعر الجاهلي : ص ٢٠١.

(٥) العمدة: ١٥٢/٢.

البنائية الثالثة، أي المجددة المختومة. ويتبين من تتبع هذه الخواتيم أن الشيخ أولاها عناية خاصة للتقليل من تأثير الفقر النسبي الذي تتسم به معاني قصيدة الرثاء، نتيجة تشابهها وضيق القول فيها بعد التخلي عن النسيب. وقد ظهرت هذه العناية في تنويعه دلالاتها في التعازي والمراثي على السواء بجعلها وعظًا واعتبارًا[1]، أو وعدا للميت بملازمة الحزن[2] عليه، أو تهنئة له بالجنة أو دعاء له بقبول الشفاعة فيه[3] أو بالسقيا[4] والرحمة[5]، أو تعللًا برؤيته في المنام[6] أو تصبيرا للمعزى[7] ودعاء له بطول العمر[8].

وما قد يستوقف الدارس من كل ذلك المعاني التي ختم بها رثاء للشريف الموسوي وتعزيته لولديه الرضي والمرتضى[9]، فقد ختمها كما أوضحت من قبل بوصف قصيدته[10] ومذهبه الشعري والتصريح بترفعه عن التكسب، وهي معان تفسرها رغبته في المزج اللطيف بين معاني المديح والتعزية في قصيدة واحدة، ليكون نفس البناء راثيًا للميت ومادحًا لولديه اللذين ورثًا الرئاسة من بعده، وذلك من مستصعب الرثاء[11].

ويستشف من عنايته بخواتيم المراثي أنه كان يعد الصورة المجددة المنهاة التي لا خاتمة لها بناء يقلل من جودة قصيدة الرثاء، وقد يكون للسياق الاجتماعي تأثيره في توجيه هذه القصيدة نحو البناء المجدد المختوم، فالحديث عن الميت عند التفجع عليه أو التعزية فيه، لا يمكن أن يقطع دون أن يكون معتمدًا على خاتمة دعائية ومصبرة

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ١٠٠٢ – ١٠٠٥، وانظر ما تقدم: القسم الثالث.
(٢) نفسه: ص ٩٤١.
(٣) نفسه: ص ٩٧٠.
(٤) نفسه: ص ١٤٧٥.
(٥) نفسه: ص ١٠٣٥.
(٦) نفسه: ص ١٦٩١.
(٧) نفسه: ص ١٠٢٦.
(٨) نفسه: ص ١٠٣٥.
(٩) قوله: أودى فليت الحادثات كفاف... مال المسيف وعنبر المستاف. نفسه: ص ١٢٦٤.
(١٠) قوله: يامالكي سرح القريض أتتكما... مني حمولة مسنتين عجاف. نفسه: ص ١٣١٨.
(١١) انظر العمدة: ٢/١٥٥.

تخفف من الحدة الانفعالية، وتهيء النفوس للعودة إلى النشاط الاجتماعي المتوازن الذي تستدعيه ضرورة العيش، ولذلك صارت الخاتمة في المراثي معبرًا إلى السكوت عن الإنشاد لا يستغنى عنه.

إن التقصيد في صورته النظرية استثمار لهيكل ثلاثي تتكافأ فيه المقدمة النسيبية والغرض والخاتمة، لكن مرونة الإنجاز تجعل هذا البناء واحدًا من عدة أبنية: معبدة أو مجددة، مختومة أو منهاة، وليست قصائد السقط من حيث بناؤها المتنوع إلا مظهرًا لهذه المرونة.

●●● **بساطة التقطيع:** تتميز المقطوعة من القصيدة لدى معظم النقاد والدارسين بعدد أبياتها كما تبين، ويكشف التأمل في بناء كثير من المقطوعات عن أن قلة الأبيات ليست صياغة تنتج المقطوعة، ولكنها النتيجة الكمية المشهورة لنمطية التقطيع السابقة عليها، لأن المقطوعة قد تطول فتكثر أبياتها وتظل رغم ذلك مختلفة عن القصيدة وإن أشبهتها في كثرة الأبيات. والتعريف الذي نراه قريبًا من حقيقة المقطوعة أنها بناء شعري بسيط أحادي الموضوع، بعيد بمعانيه غير المطردة عن الأغراض الشعرية المعروفة، لأن المقطع ينحو فيه منحى تعبيريًّا غير مهيأ يرتبط عادة باللحظة التي تصاغ فيها ارتجالًا وبديهة عند المنازعات والتمثل والملح[1]، والغالب عليها أن تكون وصفًا لمرئي أو مسموع وإلغازًا عن محسوس أو مجرد، إلا أن يتكلف الشاعر جعلها نوعًا من النظم مقصودًا إليه يستقصي فيه ما يشاء من المعاني الفكرية أو الشعرية. ولعل فن الوصف هو الغرض الوحيد الذي تشترك القصيدة والمقطوعة في استثماره فنيًّا، مع فارق مميز يتجلى في كونه - أي الوصف وظيفيًّا في التقصيد ومستقلا[2] في التقطيع. وقد تبين في المبحث الخاص بهذا الفن أن انتساب الشيخ إلى مذهب التبادي عند نظمه السقط، جعله يزهد صونًا لجودة الشعر وفخامته في الوصف المستقل

---

(١) العمدة: ١/١٨٦.

(٢) انظر توضيح ذلك في مبحث الوصف: ما تقدم من هذا الفصل.

ومقطوعاته، ولم يكن الزهد في المقطوعات يشكك في شاعرية المُقَصِّد لقدرته[1] على المجئ بها كل ما شاء ذلك، خلافًا للشاعر الذي يكتفي بالتقطيع ويستغني به عن التقصيد لعجزه عنه، فالتجمل يكون بطويل القريض لا بقصيره، ولا فضيلة للشاعر إذا كان شعره إنما يستحسن في البيتين والثلاثة [2] ولو كان من المشهورين كديك الجن، ولذلك نجد المقطوعات في سقط الزند كالمعدومة[3].

وما قد يشكل فيه القطع التي يوهم قصرها وعدم تصريعها أنها مقطوعات أصلية، بينما هي في أصلها بقايا من قصائد أسقط الشيخ عددا من أبياتها في مرحلة العزلة، فضاعت صورتها البنائية الحقيقية التي كانت تنسبها كغيرها من السقطيات إلى فن القصيدة، فالغلبة في هذا الديوان كانت لأبنية التقصيد، أما بساطة التقطيع فلم تجد لها مكانًا في منجزه الشعري إلا عندما نظم اللزوميات.

٢ - بناء اللزوميات: سلطة التقطيع

ألف الشيخ ديوان اللزوم كما تبين بعد أن كان قد أعلن توبته من الشعر، ولذلك كان ملزمًا بأن ينحو فيه منحى فكريًّا نظميًّا مجافيًّا لطرائق التجويد الشعري التي ترشد إليها الغريزة والخبرة، وكان من بين ثمرات هذه المجافاة غلبة التقطيع على أبنيته النظمية وخلوه من نمط القصيدة، ولذلك يظل اللزوم رغم تجاوزه عشرة آلاف بيت ديوان مقطوعات لا علاقة له بفن التقصيد.

ولا يخل بهذا الحكم ورود بعض اللزوميات المطولة التي تلتبس لكثرة أبياتها[4] بالقصائد، فطولها لا يلحقها بها لأن مفهوم القصيدة هيكلي قبل أن يكون كميًّا كما أوضحت، وليس للزوميات المطولة هيكل نمطي حتى يعد بناؤها بناءً تقصيديًّا. وإذا

---

(١) العمدة: ١/١٨٨.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧.

(٣) انظر ما تقدم عن الوصف في هذا الفصل، وانظر: س. ز / شروح: ص ٢٠٤، ٢٤١.

(٤) تجاوز بعضها ٥٠ بيتًا.

كان تنضيد الأبيات فيها هو نفسه ما تبنى عليه القصائد، فإنه يظل فيها أي المقطوعات قاصرًا وعاجزًا وإن طالت عن أن يتجاوز صورته التقطيعية إلى غاية أبعد كالهيكلة التي يسعى إليها في القصائد، وهي خصيصة تجعل بناء المقطوعات قصرت أم طالت محصورًا في صورته التنضيدية التي تكون هي نفسها صورته التقطيعية.

أ - التنضيد: خلافًا لطريقته الحذرة في بناء السقطيات لم يكن الشيخ ليحتاج إلى نفس الحذر الفني في تنضيد لزومياته لأن هذا الديوان كان نظمًا أخلاقيًّا لا يتطلب ما يتطلبه الشعر من تجويد. وإذا كان الحرص على تجويد السقطيات لم يمنعه من استثمار كل أساليب التنضيد مغنيًا ولاحمًا ومعلقًا، فإن غلبة النظمية على اللزوم جعلته يبدو أكثر تساهلًا في توظيفها فيه، لكن ما يلاحظ أنه لم يكتف فحسب بالتساهل في الإنجاز، ولكنه تجاوز ذلك إلى الكشف عما جاء فيه من أبنية معلقة تعليقًا يعده النقاد من عيوب الشعر، فقد أنكر عليه بعض خصومه قوله:

أمورٌ تستخف بها حلومٌ
وما يدري الفتى لمن الثبورُ

كتاب محمدٍ وكتاب موسى
وإنجيل ابن مريم والزبور

نهت أممًا فما قبلت وبارت
نصيحتها فكل القوم بور

ودارًا ساكن وحياة قوم
كجسر فوقه اتصل العبور[1]

فقال يرد الاعتراض: (كتاب محمد مبتدأ غير متعلق بما قبله، وما بعده عطف عليه، إلى قوله الزبور. ثم جاء الخبر في قوله: نهت أمما... البيت، و«نهت» راجعة إلى الكتب... وإنما أتي هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته باتصال الجمل

---

(١) اللزوم: ٤٤٣/١. ورواية الزجر (ص ٦٥): فما قبلت وبادت....

بعضها ببعض، [و] لعله قرأ البيت الأول[1] منها دون أن يتبعه بالآخر، فظن ومعاذ الله أن يذهب المؤلف إلى ذلك أن البيت الثاني تفسير للأول[2]، وإنما هذا فن من القريض يسمى الإغرام وهو دون التضمين، كما قال كثير:

وإنـــي وتـهـيـامـي بـعـزَّة بـعـدمـا
تـخـلـيـت ممـا بـيـنـنـا وتـخـلـت

لـكـالمبـتـغـي ظِـلَّ الـغـمـامـة كلمـا
تـبـوأ مـنـهـا لـلمقـيـل اضـمـحـلـت)[3]

وهو اعتراف نقدي صريح يؤكد أنه لم يكن يبالي بخروج التعلق في اللزوميات إلى الأساليب المعيبة. ولا يعني هذا أنه كان يجد التعليق أنسب لها من الإغناء الذي يكتسب به كل بيت استقلاله عن الأبيات المجاورة له في نفس المنظومة، فقد حرص في اعتراضه السابق على أن ينبه خصمه على أن البيت الأول من اللزومية (قائم بنفسه وغير متصل بما بعده)[4].

إن تنويع أساليب التنضيد في ديوان اللزوم لم يكن تصرفًا اعتباطيًّا في بناء الجمل، ولكنه كان احتماء مقصودًا بصنوف التركيب اللغوي التي لا يحيط بها إلا كل ذي خبرة بأحكام المنظوم واتصال الجمل بعضها ببعض، من تهمة الإلحاد التي قد يقذفه بها خصومه محتجين عليه بنظمه، كما كان حماية لهذا المنظوم من أن يعبثوا به كيدا له.

لقد كان الشيخ يتعمد في الفصل اللزومي الواحد أن يكرر بعض الألفاظ المتشابهة رويًّا وبناء، إذا اتحدت القطع اللزومية المستقلة في نفس الوزن وصارت قابلة لأن توصل بعضها ببعض، وذلك حتى يفضح الايطاء من يريد أن يكيد له بمزجها وجعلها قطعة واحدة، ولم يكن تنويع أساليب التنضيد ينأى عن مثل هذه الغاية.

(١) يقصد الذي أوله: كتاب محمد... البيت. انظر الأبيات السابقة.
(٢) يقصد مطلع اللزومية وهو قول الشيخ: أمور تستخف بها حلوم. البيت. انظر الأبيات السابقة.
(٣) زجر النابح: ص ٦٧ ٦٨.
(٤) نفسه: ص ٦٦.

ويكشف رده على خصومه عن أن كثيرًا منهم ما كانوا ليعترضوا عليه لو كانوا خبروا طريقته في النظم وبناء الجمل، فقد وصل بعضهم قوله في إحدى لزومياته:

ترمي بعضوين ذي نطقٍ وذي خرسٍ

إلى فمٍ لصنوف الطعم فقَّارِ

بقوله في التي بعدها:

كف بخمس مئين عسجدٍ فديتْ

ما بالها قطعت في ربع دينارِ

وذلك (حرصًا على التشنيع ورغبة في تضريب العامة على معنى التأريش)[1]، ففضحه جهله لأنه لم يكن يعلم أن الشيخ قد لزم قبل الروي الغين في الأولى والنون في الثانية، فمنع قوافيهما بذلك من أن تجتمع في قوافي لزومية واحدة رغم اشتراكهما في نفس الوزن والروي. وينجم عن هذا الاحتراس في تنضيد مقطوعات اللزوم بجعله التنضيد قابلًا لأن يقرأ قراءات بنائية متعددة وغير قابل لذلك في الحين نفسه، أن الدارس يكون مجبرًا عند دراسة أبنية اللزوميات على الاعتراف بأنه يصفها حسب ما تبدو في ظاهرها، وقد يكون هذا الظاهر مخالفا لبناء ثان يحتمل أن يكون الشيخ قد تعمد أن يلبسه به، حتى يظل احتمال الاستقلال والتعلق مهربا يلجأ إليه لرد تهم الكائدين له.

● **الإغنـــــاء**: وهو كما تبين الأسلوب الذي يجعل فيه كل بيت مستقلًّا بجمله ومعناه عما سواه من الأبيات، كقوله:

نبغي التطهر والقضاء جرى لنا

بسواه حتى ما نعاين طاهرا

والناس في ظلم الشكوك تنازعوا

فيها وما لمحوا نهارا باهرا

(١) زجر النابح: ص ١١٢. وانظر البيتين على التوالي في اللزوم: ١/٥٤٤.

نمضي ونترك البلاد عريضة

والصبح أنور والنجوم زواهرا

عش ما بدا لك لن ترى إلا مدى

يطوى كعادته ودهرا داهرا

لا تولدوا وإذا أبى طبع فلا

تئدوا وأكرم بالتراب مصاهرا[1]

فإذا استثنينا تعلق البيت الثاني بالأول نجد الأبيات الأخرى مستقلة بمعانيها، قابلة لأن ترتب أي ترتيب دون أن يكون ذلك مخلًّا ببناء المقطوعة. وقد تكون الروابط النحوية أحيانًا مانعة من تغيير الترتيب، لكن كل بيت يظل رغم ذلك مستقلًّا بنفسه لتشتت معاني الأبيات وعدم انتظامها داخل مقولة فكرية واحدة، كما نجد في لزوميته:

لعمرك ما أنجاك طرفك في الوغى

من الموت لكن القضاء الذي ينجي

فلا تك زيرًا للنساء وإن تمل

لهن فلا تأذن لزير ولا صنج

ولا تدن للصهباء بنتًا لأبيض

ولا تقرب الحمراء من ولد الزنج[2]

فكل بيت فيها مستقل بموعظة تامة تجعله قابلًا لأن يرد متفردًا.

ولا يبدو هذا الإغناء المشَتِّتُ للمعاني الوعظية وأبياتها رغم اطراده في الديوان إخلالا بالبناء الدلالي، فوحدة المقصد العام المتمثلة في الحث على الفضيلة والخير تسوغ التناثر الدلالي وتستدعيه، لأن الوصول بالمتلقي إلى هذه الغاية الأخلاقية النبيلة لا يتأتى إلا بتنبيهه على كل مكامن الخير ليسعى إليها، وعلى كل مكامن الشر

---

(١) اللزوم: ١/ ٥١٠.

(٢)نفسه: ١/ ٢٦٦.

ليتجنبها، واستقلال كل بيت بمعناه وموعظته هو السبيل إلى تنويع الحقول الوعظية حتى تصبح صورتا الخير والشر واضحتين لكل ذي لب، ولم يكن الشيخ يسعى إلا إلى هذا التوضيح.

●● **اللـــحم**: والمقصود به كما تبين تجميع الأبيات المستقلة داخل وحدات كبرى، تربط بين أبياتها روابط نحوية أو دلالية تقوي فائدتها دون أن تمنع من تغير مواقعها وترتيبها داخل الوحدة. وقد سلك الشيخ في لحم الأبيات طرائق متعددة، منها وحدة الموضوع أو القضية التي تتناولها اللزومية كقوله مصورًا وهم الإنسان وهو يعتقد أن أفعاله حرة لا سلطة للقضاء والقدر عليها:

لـلـحـال بـالـقـدر الـلـطـيـف تـغـيـر

فـلـيـنـأ عـنـك تـفـاؤل وتـطـيـر

قـد حـار آدم فـي الـقـضـاء وآلـه

أفـلـلـمـلائـك فـي الـسـمـاء تـحـيـر

تـتـخـيـريـن الأمـر كـي تـحـظـي بـه

هـيـهـات لـيـس عـلـى الـزمـان تـخـيـر

وتـديـري عـنـد الـسـمـاك أو الـسـهـا

فـلـكـل جـسـم فـي الـتـراب تـديـر[1]

ومنها الاستطراد، وهو طريقة تشبه الأولى في الاعتماد على وحدة الموضوع للحم الأبيات، لكنها تتجاوزها إلى نوع من اللحم المركب تتعدد فيها المجوعات وتتداخل، لأن الشيخ يخرج في نفس اللزومية من المجموعة الملحومة الأولى إلى مجموعة أخرى لاحقة، ثم يعود منها إلى الأولى ليخرج من جديد إلى اللاحقة. فهو مثلًا في الأبيات الأولى من لزوميته[2]:

قـران الـمـشـتـري زحـلًا يـرجـى

لإيـقـاظ الـنـواظـر مـن كـراهـا

---

(١) اللزوم: ١/٤٤٤.

(٢) نفسه: ٢/٦٢٢ – ٦٢٣.

يذكر الناسين بأن الفناء هومصير البشر الذي لا تنفع معه حيلة، لأن الله سبحانه قضى بذلك، بينما يجعل المجموعة اللاحقة تعبيرًا عن موقفه من المذاهب والديانات بقوله فيها:

إذا رجع الحصيفُ إلى حجاهُ
تهاون بالمذاهب وازدراها

ثم يستطرد فيعود ثانية إلى حتمية الموت والقضاء الذي لا يرد في قوله:

قضاء من إلهك مستمرٌّ
غدت منه المعاطس في براها

ليخلص من ذلك مرة أخرى إلى محاكمة الديانات بقوله:

تقدم صاحب التوراة موسى
وأوقع في الخسار من اقتراها

ومثل هذا الاستطراد يكون مخلًّا بالتسلسل المنطقي وبالوحدة العضوية، لكنه يجعل اللزومية تبدو للمتلقي ذات وحدة دلالية مركبة تستمد من النسيج الموضوعي الذي يحوكه التداخل، فيصبح كل موضوع فيه كالمفرع من الآخر.

ولم يكن تلافي الاستطراد ليعجز الشيخ، لكن تخوفه من غضب الناس من آرائه كان يدفعه إلى اختيار مثل هذا الأسلوب وهو عالم باضطرابه. فمنعه المتلقين من التأمل والبحث المحص عن المعنى المقصود من اللزومية، بالبدء برأي لا يختلف الناس في صحته كالتسليم بحتمية القضاء والقدر، ثم التحول إلى رأي آخر قد يساء فهم ظاهره، فالعودة منه إلى الأول... مراوغة بنائية كانت تشعره بأنه سيكون آمنًا من غضبهم، لأن الاستطراد يربك ذهن المتلقي ويحول دون وقوفه الطويل عند كل موضوع، ولم يكن الشيخ يريد للوقوف عند المعاني أن يطول في بعض اللزوميات.

ولعل أطرف الطرائق التي سلكها اللحم بالفتح والإغلاق الدلاليين، وهي طريقة يتعمد فيها الشيخ أن يفتتح اللزومية بالتعرض لقضيةٍ ما فكرية أو سلوكية، يخرج منها اعتباطًا ودون أي تخلص دلالي إلى مواعظ مختلفة تستقل بمعانيها في أبيات

مغناة قابلة لأن تغير مواقعها وترتيبها، ثم يعود اعتباطًا إلى نفس القضية التي افتتح بها المنظومة ليجعلها مغلقًا للحلقة اللزومية التي تلتحم فيها الأبيات الواقعة داخلها لإحاطتها بها، كما يتضح من قوله في لزوميته:

لم أرض رأي ولاة قومٍ لقبوا
ملكًا بمقتدرٍ وآخر قاهرا
هذي صفات الله جل جلاله
فالحق بمن هجر الغواة مظاهرا
نبغي التطهر والقضاء جرى لنا
بسواه حتى ما نعاين طاهرا
والناس في ظلم الشكوك تنازعوا
فيها وما لمحوا نهارا باهرا
ملكوا فما سلكوا سبيل الرشد بل
ملأوا الديار ضواربا ومزاهرا[1]

فالبيتان الأولان ذم للملوك الذين زين لهم جهلهم وغيهم أن يلقبوا أنفسهم بصفات هي لله وحده، والبيت الأخير عودة إلى ذم هؤلاء الملوك الذين زاغوا كلهم عن الطريق السوي وانصرفوا إلى اللهو والرذائل، ووسط هذه الحلقة تظل كل الأبيات محتفظة باستقلالها وهي ملحومة من خارجها.

وقد يكرر الشيخ هذه الطريقة في بعض المقطوعات أكثر من مرة فيفتح حلقة ويغلقها لاحمًا وسطها مجموعة من الأبيات، ثم يفتح في نفس المقطوعة حلقة أخرى ويعود إلى إغلاقها للحم مجموعة من الأبيات المستقلة داخلها كما يتبين من لزوميته:

ربيت شبلًا فلما أن غدا أسدًا
عدا عليك فلولا ربه أكلك
جنيت أمرًا فود الشيخ من أسف
لما جنيت على ذي السن لو ثكلك

---

(١) اللزوم: ١/٥١٠.

مــرحــت كــالــفــرس الــذيــال آونـــة
ثــم اعــتــراك أبــو ســعــدٍ فــقــد شــكــلــك[1]

فقد افتتح الحلقة الأولى بالتنبيه على الشر الذي يجنيه الوالد من ولده، ثم أغلقها بالدعوة إلى عدم تربية الصغير على المعاصي:

فــلا تــعــلــم صــغــيــر الــقــومِ مــعــصــيــةً
فــذاك وزرٌ إلـــى أمــثــالــه عــدلــك
فــالــسلــك مــا اسـطـاع يــومًــا ثــقــب لــؤلــؤة
لــكــن أصـــاب طــريــقًــا نــافــذًا فــســلــك

ثم فتح حلقة ثانية وأغلقها بعد عدة أبيات قائلًا في المفتح والمغلق:

يــلــحــاك فــي هــجــرك الإحــســان مضطغن
عــلــيــك لــولا اشــتــغــال الــضــغــن مــا عــذلــك
لـــلـــه داران فـــالأولـــى وثـــانـــيـــة
أخــرى مــتــى شــاء فــي ســلــطــانــه نــقــلــك[2]

أما أبيات كل حلقة فقد احتفظت باستقلالها مستمدة التحامها من فنية الفتح والإغلاق.

●●● **التعليـــق**: وهو الأسلوب الذي كان الشيخ يلجأ إليه عند ما كان يريد للأبيات اللزومية أن تظل متصلة الجمل متسلسلة المعاني ثابتة في مواضعها لا تقبل دلاليًّا أو نحويا أن تحذف أو ترتب ترتيبًا جديدًا، أو تفصل عما قبلها أو ما بعدها، فقد اعترض عليه بعض خصومه في قوله في البيت الأول من لزوميته:

مـــا بـــين مــوســى ولا فــرعــون تــفــرقــةٌ
عــنــد الـمــنــون بــإكــبــار وإصـــغـــارُ
كــأنــهــا ذات قُـــرٍّ أطــعــمــت لــهــبًــا
مــا ضــمَّــه الــحــطْــب مــن ســدر ومــن غــار

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٢٤٦ – ٢٤٧.
(٢)نفسه: ٢/٢٤٦ – ٢٤٧.

أو أم أجـــر جـــرى قـتـل عـلـى نـفـر

حـــرٍّ وعـــبـــدٍ فـجـرتـهـم إلـــى الـغـار

تـرمـي بـعـضـويـن ذي نـطـقٍ وذي خـرسٍ

إلـــى فـــمٍ لـصـنـوف الـطـعـم فـغَّـارِ

و(ادعى أن هذا تسوية بين موسى وفرعون، وترك الأبيات التي بعد هذا البيت إذ كانت تبين الغرض وتكشف حقيقة اللفظ)[١]، وكان التنبيه على خطأ من فصل المعنى الأول عن باقي معاني اللزومية كافيًا لرد الاعتراض، لأن التعليق لا يسمح بمثل هذا الفصل.

وقد سلك الشيخ في تعليق ما قصد إلى تعليقه من أبيات اللزوم مسلكه[٢] في السقط، لكنه بدا فيها أكثر اهتمامًا بإحكام التعليق صونا لها من عبث الكائدين، وذلك بتقوية الارتباط المنطقي بين المعاني وبنائها على انسجام أو تناسب دلالي لا يقبل أي تناقض بين الأحكام والأفكار داخل الوحدة الدلالية الكبرى، ولذا نجده يرد على من أنكر عليه معنى بيت اللزوم:

كـــل الـــــذي تـحــكــون عـــن مـــولاكـــمُ

كـــــذبٌ أتـــاكـــم عـــن يـــهـــود يـحـبـر

بتنبيهه على أن الكلام (حكاية عن مقالة الفلاسفة لأصحاب الشروع...)[٣] وأن ذلك بين واضح، وأن ما يمنع نسبة هذا الرأي إليه أن ما قاله في مصدر الأبيات مناف لهذه المقالة[٤]. وتظهر عنايته بإحكام ربط الأبيات بعضها ببعض في بنائه بعضها على علاقة مزدوجة، يكون فيه البيت ناظرًا إلى ما قبله أو ما بعده نظر تقرير واعتراض في تركيب دلالي واحد كقوله:

أرى عـــالـــمًـــا يـــرجـــون عـفـو مـلـيـكـهـم

بـتـقـبـيـل ركـــنٍ واتـــخـــاذ صـلـيـبِ

فـغـفـرانـك الـلـهـم هـــل أنـــا طـــارحٌ

بـمـكـة فـــي وفـــد ثـــيـــاب سـلـيـبـي

(١) زجر النابح: ص ١٠٩. وانظر الأبيات في اللزوم: ١/٥٤٤.

(٢) انظر تفصيل القول في أساليب التعليق في السقطيات: ما تقدم من هذا الفصل.

(٣) زجر النابح: ص ٨٠، وانظر البيت في اللزوم: ١/٤٤٨.

(٤) زجر النابح: ص ٨٠

وهـل أرد الـغـدران بـين صحـابـة
يمـانـين لـم يـبـغـوا احـتـقـار قـلـيـب[1]

فقد أنكر عليه خصومه معنى البيت الأول فرد الاعتراض بأن المقصود (أن أفعال العالم تشتبه، وهي مع ذلك على ضربين هدى وضلال، وكل ملة لها صلاة وإنما الفضيلة لصلاة الإسلام)[2]، وجعل الدليلَ على أنه يذهب (إلى أن تقبيل الركن تنسك وبحبال الشرع تمسك، وأن تقبيل الصلب عصيان...) [3]، قولَه بعد هذا البيت وهو متأسف على ما يفوته من أداء فريضة الحج: (فغفرانك اللهم...)، وقوله: (وهل أرد الغدران...).

وإذا كان التعليق النحوي يعد أسهل أساليب الربط وأقربها إلى صور البناء المعيب، فإن اطراده[4] في كثير من اللزوميات يدل على أن الشيخ كان يجده من أكثر أساليب التعليق تقوية لتماسك الأبيات وارتباطها، ولم يكن يبالي بأن يجره ذلك إلى التعليق الذي يعده النقاد عيبًا في البناء كما يتبين من مجيئه بالخبر المقدم في بيت، والمبتدأ المؤخر في بيت ثان في قوله:

مـن أعـجـب الأشـيـاء فـي دهـرنـا
والـلـه لا نـاس ولا والـث
إثـنـان بـاتـا فـي فـراش مـعًـا
فـأصـبـحـا بـيـنـهـمـا ثـالـث[5]

ويبلغ التماسك بين الأبيات المعلقة غايته عندما تجتمع وحدة الموضوع بوحدة الإضمار النحوي فيكون التعليق دلاليًا نحويًا كقوله متحدثًا عن مأساة الشيخوخة في حياة الإنسان:

إذا مـا أسـن الـشـيـخ أقـصـاه أهـلـه
وجـار عـلـيـه الـنـجـل والـعـبـد والـعـرس

(١) زجر النابح: ص ١٤٩.
(٢) نفسه: ص ٢٨.
(٣) نفسه: ص ٢٨.
(٤) انظر اللزوم: ١/٢٥٦، ٥٦٩، ٥٧٠ و٢/٥٧٢، ٦١٦.
(٥) اللزوم: ٢/٢٤٧.

وصـــار كبنت المــوم تـسـهـر فـي الـدجـى
بــكـــاه لـــه طـبــع ولمـــتــــه بِـــرس
وأكـــثـــر قـــولًا والـــصـــواب لمثـلـه
عـلـى فـضـلـه أن لا يـحـس لـه جـرس
يـسـبـح كـيـمـا يـغـفـر الـلــه ذنـبـه
رويـــدك فـي عـهـد الـصـبـا مـلئ الـطـرس
وقـــد كـــان مـــن فـــرسـان حـــرب وغـــارة
فـلـم يـغـن عـنـه الـسـيـف والـرمـح والـتـرس
وأصـــبـــح عـنـد الـغـانـيـات مـبـغـضًـا
كـــأنْ خـــزُّهُ خـــزي وعـنـبـره كِـــرس[1]

ويتضح من تتبع الأبنية المغناة والملحومة والمعلقة في اللزوم، أن التنضيد يقوم فيها على تكافؤ أسلوبي لا يكون فيه للإغناء فضل على اللحم والتعليق أو العكس، وهي خصيصة تجعل اجتماعها في مقطوعة واحدة لا يختلف من حيث القيمة البنائية عن انفراد واحد منها بها، لكن ما يلاحظ أن الشيخ يميل إلى جعل الأسلوب الواحد ينفرد بالمقطوعة كلها إذا كانت قصيرة قليلة الأبيات[2]، ويتكامل مع الأسلوبين الآخرين إذا طولت[3] فكثرت أبياتها.

ب – **المقطوعة المطولة:** ويختص التنضيد في أبنية المقطوعات بكونه يقف عند صورته التقطيعية الأولى ولا يتجاوزها إلى الهيكلة، خلافًا للقصيدة التي يسير فيها متناميًا نحو الهيكل المركب. ويعود ذلك إلى أن البساطة هي الوجه البنائي الثابت في التقطيع، ولا يغيرمن هذه البساطة تجاور المعاني وتراكم الأبيات وامتدادها الكمي في منظومة صريحة الطول، لأنها وإن طالت المقطوعة تكون قاصرة عن أن تصير غرضًا ينشأ منه قسم واحد من هيكل القصيدة، بله أن يصبح أقسامًا متكاملة في هيكل واحد ومستقل ببنائه المرجعي والمنجز.

---

(١) اللزوم: ٢/٧.
(٢) نفسه: ٢/٦٥، ٣٥٥.
(٣) نفسه: ٢/٥٢٢، ٥٩٢.

ورغم أن طول المقطوعات يؤدي بالمعاني الكثيرة إلى أن تتحول إلى حقول دلالية كما هو الحال في القصيدة، تظل هذه الحقول خلافًا لنظائرها في أغراض الشعر المعروفة مطلقة غير نمطية، لأنها بمعانيها غير المقيدة بنمط دلالي متداول لا تتجه نحو تكوين الغرض الذي يعد الركن الأول في التقصيد.

وإذا كنا قد وصفنا حقول المقطوعة اللزومية المطولة بأنها غير نمطية، فإن ذلك لا ينفي تجانسها، فهي وإن بدت متباينة المعاني تلتقي كلها في أنها واعظة مذكرة للناسين[1]، ولذا يمكن أن نتعبر الفضيلة الأخلاقية والخير هي الغاية أو الغرض الفكري السلوكي الذي يسعى إليه التنضيد وبناء الحقول الدلالية في اللزوميات المطولة، لكنه غرض ينافي التقصيد ويناقض أغراضه، فالطريق إليه هو الصدق، بينما يتوسل الشعراء إليها بالكذب والرذيلة وإن كانت في ظاهرها تبدو تغنيًا بالفضائل والقيم الأخلاقية كما يتبين من معاني المديح مثلًا.

وفي هذا التعارض ما يفسر عجز اللزومية التي مدح فيها[2] الرسول ﷺ والأخرى التي رثى فيها الوزير أبا القاسم المغربي[3] عن أن تشبها المديح والرثاء في فن القصيد، فالصدق الذي بنيتا عليه يجعلهما تأملًا أخلاقيًّا حقيقيًّا بعيدًا عن دعاوى الشعراء. ويتبين من المقارنة الإحصائية بين المقطوعات من حيث عدد أبياتها، أن الشيخ يجعل للتقطيع في اللزوم طرفًا واحدًا ثابتًا تتناهى عنده أقصر الأبنية هو صورة المقطوعة ذات البيتين، فالديوان لا يضم أية لزومية مبنية على بيت مفرد.

ولا يعني هذا أنه لم يكن يرى البيت الفارد صالحًا لبناء المقطوعة، فالبيت الذي يستقل بنفسه داخل المقطوعة المتعددة الأبيات يمكن أن يستقل بالبناء فيكون وحده مقطوعة، لكن ما يحول دون ذلك في اللزوميات أن الغاية الشكلية من النظم هي لزوم ما لا يلزم في القوافي داخل فصول وأبواب يحدد فيها مسموع الروي ومجراه، والبيت الفارد لا يسمح بهذا التحديد لأن السمع لا يدرك الكم الصوتي النغمي للقافية إلا إذا

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٥.

(٢) اللزوم:٢/٣٢٢.

(٣) نفسه: ٢/٦٥٢.

تلا هذا البيت بيت ثان له نفس النهاية الصوتية، وقد أتى الشيخ من المقطوعات ذات البيتين بـ (٢١٦ لزومية).

أما الطرف الثاني فنمو المقطوعة نحوه يكون - نظريًّا غير متناه، لأن التنضيد الذي يقف في مقطوعات الشعراء الحذاق عند البناء القصير ذي الأبيات القليلة يسمح للناظم في المقطوعات الفكرية بأن يطيلها ما شاء، لكن دون أن يؤدي ذلك إلى تحولها إلى قصائد لأن التنضيد فيها لا ينحو منحى هيكليًّا.

وتبدو الغلبة في اللزوم للتقطيع المقصر، فنسبة [1] ما لم يتجاوز عشرة أبيات منها حوالي ٨٥ ٪ (١٣٤٤ قطعة) بينما لا تتعدى ما تجاوز العشرة ١٥ ٪ (أي ٢٤٩ قطعة)، لكن التطويل فيه يظل رغم ذلك قوي الدلالة على عدم وجود حدود نظرية قصوى لا متداد المقطعات، فما تعدى أربعين بيتًا منها ١٤ قطعة، وبعضها تجاوز ٦٠ بيتًا[2].

لكن ما يلفت النظر في جل مقطوعاته المطولة أنها مبنية على ما أسماه «القوافي الذلل»، وهي حروف الروي التي تكثر في الشعر لسهولتها وعذوبتها في السمع، ويستشف من ربطه التطويل بهذا القسم من الرويات أنه كان يعده سبيلًا إلى العناية العارضة بنظمية البناء وتلوينها، للتخفيف من رتابة المقطوعات القصيرة المتلاحقة، وصرف المتلقي عن عسر صياغتها واستغلاق معانيها إلى مسموع الرويات العذبة المتلاحقة في المطولات.

لكن هذه المقطوعات تظل رغم صورتها المتميزة بناء مهيعًا لا بداية له ولا نهاية، لأن كثيرًا من أبياتها تكون قابلة لأن تصير مفتتحًا لها أو منتهى، فبيت التصريع الذي يعرف بأولها مفقود، والبيت الخاتم الذي يرشد إلى آخرها معدوم، وهي خصيصة تجعلنا نصفها بالمقطوعات المطولة المستباحة (أو المكشوفة) [3] لأنها غير محمية الأول والآخر، ولذلك نجد الشيخ يولي بعضها عناية زائدة ليحمي أحد طرفيها فيستعير لها من القصيدة بهاء التصريع[4]، أو دلالة الاختتام كقوله يختم مطولة له غير مصرعة خصصها للتحذير من شر المرأة والخمرة:

---

(١) انظر الإحصاء الذي وضعته رشيدة أوباعز في رسالتها: أبو العلاء بين قيود الفن وحرية الفكر: ص ١٥٠ - ١٥١.

(٢) بعضها تجاوز التسعين. انظر اللزوم: ١/٢٣١.

(٣) نفسه: ١/١٤٥، ٢٢٣، ٢٣١، ٢٦١، ٣٦٩، ٤٢٣. و٢/١٦٢، ٢٩٥، ٣٨٦، ٥٩٧، ٦٠١.

(٤) نفسه: ١/٤١، ٤٧، ٥٧، ٨١، ٩٧، ٩٩، ٢٠٠، ٢٠٨، ٤٩٦، و٢/٥٦١، ٥٧٩، ٥٩٢.

فـــهـــذا قـــــول مـــخـــتـــبـــر شــفــيــق
ونــــصـــح لــــلــحــيـــاة ولــلـــمــمـــاتِ

طــبـــائـــع أربــــــع جــشـــمـــن أمــــــرًا
فـــــإضــــن لـحــــمــــلـــــه مـــتـــجــشــمـــات

وأرواح ســــوالـــــك فـــــي جـــســـومٍ
يــــهــــن بـــــأن يـــريـــن مـــجـــســـمـــات[1]

وهي عناية تجعل المطولة قابلة لأن توصف بالمقطوعة شبه المقصدة، إلا أن اعتماده فيها على التصريع أكثر من الختم جعل الحماية مقصورة على أولها دون أخرها، ويكشف عن ذلك المقطوعاتُ القصيرة التي يشهد تصريع[2] أبياتها الأولى عن أنها بقايا لزوميات شبه مقصدة حُفظَ أولها، وسقطت من أواخرها أكثر أبياتها فبدت قصيرة، ولم تكن في أصلها كذلك لأن المشهور في المقطعات لقصرها ترك التصريع كما ذكر أبو العلاء نفسه[3]، وتركه هو الصورة التي وردت عليها معظم اللزوميات.

٣ - بناء الدرعيات: المقطوعة المقصدة أو القصيدة المخدجة

يمثل ديوان الدرعيات كما اتضح آخر تحولات الإنجاز في المتن الشعري العلائي، وقد جعله الشيخ مخرجًا من ورطة التوبة من الشعر إلى صورة الشعر المجود، لكن دون أن يعود فيه إلى أغراض القصيد وأكاذيبها، لذا نجد بناء المنظومة الدرعية يتأرجح بين التقطيع والتقصيد مع ميل غير خفي إلى صورة هذا الأخير.

أ - غاية التنضيد: يسلك أبو العلاء في تنضيد درعياته نفس المسلك الذي سلكه في سقط الزند ولزوم ما لا يلزم، فيأتى بالأبيات المغناة المستقلة بعضها عن بعض القابلة لأن يغير ترتيبها كقوله:

---

(١) اللزوم: ١/٢٣٩.

(٢) نفسه: ١/١٠٨، ١٢٢، ١٣٨، ١٤٥، ١٨٤، ١٨٩، ١٩٣.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦٠. حيث قوله عن التصريع والقافية: (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات).

أستغفرُ الله ولا أندب الـ

أطلالَ فذ الشخص كالتوأمِ

هل سمسم في ما مضى عالم

بوقفة العجاج في سَمسم

ولست بالناسب غيثًا همى

إلى السماكين ولا المرزم[1]

ويلحم بعضها لحمًا قوى فائدتها دون أن يمنع من تغيير ترتيبها كقوله:

ربيع حديد راع قيس بمثله

ربيعًا إلى أن خان والخل خالسُ

تجيش لها نفس المهند هيبةً

فكل حسام رامها الصبر قالس

حصان بغي ما ثنت يد لامس

ذكت وأحس القر فيها اللوامس

شريعة خرصان وبيلة مورد

أبت شربها سمر الوشيج الخوامس

وغرت عيون الوحش فاقتربت لها

صواد وباغي الورد منهن لاحس

تقيم إذ لاقت من الأرض حاجزًا

وتجري إذا ما رقرقتها الأمالس[2]

أو يعلقها بعضها ببعض تعليقًا معنويًا أو نحويًا فيجعل ترتيبها غير قابل للتغيير:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٦٦ – ١٧٦٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٥٣ – ١٩٥٥.

قالت سليمى والكريمُ ينعى
لو كنت مجودًا لبعت الدرعا
تبغي بذاك للعيال نفعا
كيف ألاقي الحرب يوم أدعى
لأمنع السرب ليوثًا فدعا
ألم تريها كالسراب لمعا
تغرفي القيظ العيون خدعا
كالنقع والخيل تثير النقعا[1]

ورغم أن الشيخ أولى تنضيد الدرعيات عناية لم تحظ بها اللزوميات، نلاحظ عند تتبع كم هذه الأساليب أن اللحم والتعليق كادا يكونان الوجهين الخالصين في أبياتها المنضدة، ولم يكن ذلك تفضيلًا لهما على الإغناء ولكنْ نتيجة مباشرة للالتزام بموضوع واحد.

فالحديث في درعياته مقصور على الدرع، والأوصاف والمعاني متعلقة بها، والروابط النحوية والضمائر تنظر كلها إليها، وليس للأبيات المصوغة فيها إلا أن تكون ملحومة أو معلقة، أما الاستقلال فخصيصة لا يتأتى توفيرها لها في كل صياغة، لأن معانيها تكون في معظمها مرتبطة قبلًا بموضوعها الوحيد.

ب - **القصيدة المخدجة**: يشارك التنضيد في الدرعيات نظيره في اللزوم في كونه لا يتجه نحو الهيكلة النمطية الثلاثية التي تنشأ منها القصيدة، ولذلك يظل التقطيع صورته وغايته في أن واحد.

والمقطوعات القصيرة[2] في هذا الديوان الصغيرغير قليلة، فهي تشغل فيه ثلثه، وما طول من درعياته ينافس اللزوميات المطولة في كثرة الأبيات إذ يبلغ بعضها ٦٢

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٢ - ١٨٦٣.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٧٨، ١٩٠٩، ١٩١١، ١٩١٤، ١٩٢٥.

بيتًا[1]، لكن اقتران التنضيد فيها بكثير من وسائل الأداء الشعري المجود التي يعتمد عليها التقصيد، جعل التطويل فيها لا يكتسي مظهر التراكم الكمي البارد كنظيره في اللزوم، ولكنه تجاوز ذلك ليصبح بناء شعريًا مجودًا يعلو على التقطيع ويقارب التقصيد، فتكون به الدرعية مقطوعة مقصدة أو قصيدة مخدجة غير مكتملة.

ومن بين هذه الوسائل المستعارة من فن التقصيد التعجيب المعتمد على التصوير والوصف التخييلي، فالدرعيات بخصوبة حقل الاستعارات والتشبيهات فيها تبدو تحللًا صريحًا من تقريرية اللزوم، وعودة إلى إيحائية السقط وأخيلته التي يعدها الشيخ الركن الأول في صناعة الشعر.

ومنها أيضًا التنميط الدلالي المتمثل في بناء نمطية دلالية جديدة تقوم في الدرعية مقام الغرض الرئيسي أو المتن في القصيدة السقطية، وقد سهل على الشيخ بناءَ هذه النمطية كونُ المعاني في الديوان كله مقصورة على وصف الدرع وتصويرها، فتكرار وصفها في كل درعية يجعل المتلقي يتنبأ بالمعاني التي ستبنى عليها الجمل الشعرية قبل سماعها، كما يتنبأ قبلًا بمعاني النسيب والمديح وغيرهما من الأغراض الشعرية المعروفة. وتنبؤ المتلقي بالمعاني قبل سماعها هو المعيار الذي يفرق بين المعاني الكبرى التي تسمى أغراضًا، والمعاني المطلقة التي يكون عدم تكرارها واطرادها في الشعر شاهدًا على أنها ليست كذلك، لأن إطلاقها وعدم تكرارها يمنعان المتلقي من أن يتنبأ بها أو يتمثلها فنيًا قبل أن تصبح منجزًا محققًا.

وكان مما قوى هذه النمطية في الدرعيات أن وصف الدروع من المعاني المصورة للشجاعة التي ترد في الفخر والمديح كما هو واضح في سقط الزند نفسه[2]، ولذا يحس القارئ بأن نَفَس المعانى في جل الدرعيات نَفَس فخري أو مدحي تستطيع به أن تلابس المعاني المادحة والمفاخرة في القصائد المكتملة إذا ما مزجت بها.

---

(1) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعــي بما يترك الغني فقيرا. نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(2) انظر س. ز / شروح: ص ٨٩٨ - ٩٠٥، وما تقدم: القسم الثاني.

ويتوسل الشيخ إلى إبراز هذه النمطية بحقول دلالية مستقطبة تبدو كالأغراض المكملة للغرض / المتن في هيكل القصيدة، وهي حقول تتنوع معانيها تنوعًا محدودًا يسمح لبعضها بأن يتكرر، ليكون تكرارها مناسبًا لاطراد نفس الموصوف في الديوان، ولذا لم يخرج الشيخ في هذه الحقول عن وصف غضبه من المرأة التي تدعوه إلى بيع الدرع[١] والتفريط فيها وتغويه[٢] لأخذها منه، أو رضاه عنها لحفظها درع زوجها ليلبسها ابنها محذرًا إياه من ترك لبسها رغبة في التزوج[٣] في زمان لا يسلم عرض الرجل فيه من الأذى إلا إذا لبسها، وعما يقارب ذلك من المعاني كذم من يخون فيها[٤] ويغتصبها من صاحبها، والندم على التفريط فيها[٥]، والشكوى من الشيخوخة التي حالت دون لبسها[٦]، وكل ما يقارب موضوع الدرع من معاني الفخر[٧] بالفضائل.

ويتضح من مقارنة أواخر اللزوميات بأواخر الدرعيات أن الشيخ تعمد أن يقوي شَبَه هذه الأخيرة بالقصائد المهيكلة، بأن جعل لها في معظمها خواتيم دلالية تطرد من خلال معان يخرج فيها إلى التأسف[٨] أو التحذير[٩] أو النصح أو الفخر[١٠] أو الاستغفار[١١] والزهد[١٢]... وهي عناية لم تحظ بها اللزوميات، لكن حظ أوائل هذه الأخيرة ومطالعها من العناية كان أوفر، فكثير من اللزوميات المطولة جاءت مصرعة

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦١.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٧١.
(٣) نفسه / نفسه: ص ٢٠٠٢.
(٤) نفسه / نفسه: ص ١٧١٣، ١٨٤٢، ١٩١٦.
(٥) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١، ١٩٢٦.
(٦) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧، ١٨١٢.
(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٢، ١٧٩٦، ١٨٠٧.
(٨) نفسه / نفسه: ص ١٧١١، ١٩٧١.
(٩) نفسه / نفسه: ص ١٧٤١.
(١٠) نفسه / نفسه: ص ١٨٩٠.
(١١) نفسه / نفسه: ص ١٧٦٦.
(١٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٤٠.

خلافًا للدرعيات التي جاءت في جلها[١] غير مصرعة، وكأن الشيخ أراد بعدم الاحتفاء بأوائلها ألا يذهب في تقريبها من القصيدة إلى أبعد مما انتهى بها إليه.

وإذا كان بناء القصيدة يعد نتاجًا فنيًا للتفاعل بين أقسامها الثلاثية المتلاحقة في هيكلها النمطي، فإن بناء الدرعية – مقطوعة مقصدة سميناها أم قصيدة مخدجة – يختص بكونه ثمرة لعلاقات استقطاب تصير بها المعاني الواصفة للدرع بؤرة دلالية منمطة، تظهر في أول البناء أو وسطه أو آخره فتتجه نحوها معاني الحقل المستقطب، أو تشغله كله فتستغني بنفسها عنهما، وقد تغيب بعد ظهورها ثم تظهر من جديد في صورة بؤرة نمطية ثابتة لتتكرر الاحتمالات البنائية المذكورة، فيتلوها حقل مستقطب جديد أو الخاتمة، أو تصير هي نفسها نهاية البناء.

ويتبين من تشكيل مختلف العلاقات المحتملة أن البناء النظري للدرعية يمكن أن يكون واحدًا من الصور الستة عشر الآتية:

١		بؤرة منمطة			
٢		بؤرة منمطة	خاتمة		
٣		بؤرة منمطة	حقل مستقطب		
٤		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة	
٥	حقل مستقطب	بؤرة منمطة			
٦	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة		
٧	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب		
٨	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة	
٩		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	
١٠		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة

(١) صرع ست درعيات (الدرعيات / شروح: ص ١٧٠٧، ١٩٢٥، ١٩٦٧، ٢٠٠١، ٢٠٠٨، ٢٠١٣. وشطر خمسًا (ص ١٧٧٢، ١٨٦١، ١٨٦٨، ١٩٢٣، ١٩٧٤).

١١		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	
١٢		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة
١٣	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة		
١٤	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة	
١٥	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	
١٦	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة

ويتبين من المقارنة بين هذه الاحتمالات النظرية وبين ما أنجزه الشيخ منها، أنه لم يستثمر إلا أقل من نصفها، وأن نصف ما استثمره منها يشغل أبنية جل الدرعيات كما هو واضح في الترتيب المبين الآتي:

الرتبة الاستعمالية	الصورة البنائية المنجزة	العدد	الصورة البنائية
الأولى	بؤرة منمطة[1]	١٣	مقطوعة مقصرة
الثانية	بؤرة منمطة + خاتمة[2]	٦	قصيدة مخدجة
الثالثة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة + خاتمة[3]	٥	قصيدة مخدجة
الرابعة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة[4]	٣	شبه تكافؤ
الخامسة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة + حقل مستقطب + بؤرة منمطة[5]	٢	قصيدة مخدجة
السادسة	بؤرة منمطة + حقل مستقطب + خاتمة[6]	١	قصيدة مخدجة
السابعة	ب. منمطة + ح. مستقطب + ب.منمطة + ح. مستقطب + خاتمة[7]	١	قصيدة مخدجة

(١) انظر الدرعيات / شروح: ص ١٨٤٩، ١٨٦٨، ١٨٧٨، ١٩٠٩، ١٩١٤، ١٩١٦، ١٩٢٣، ١٩٤٥، ١٩٧٤، ١٩٧٦، ١٩٩٢، ٢٠٠٨، ٢٠١٣. وعدد ما دون عشرة أبيات ١٠ قطع، وما دون ١١ بيتًا قطعة واحدة، وما دون ٣٢ بيتًا قطعة واحدة، وما دون ٣٨ بيتًا قطعة واحدة.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٧٢٠، ١٧٤٩، ١٧٧٢، ١٨٨١، ٢٠٠١، ١٩٤٧. منها ٥ ق بين ٢٥ و٥٥ بيتًا، وواحدة من عشرة أبيات.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧، ١٧١٢، ١٨٤٢، ١٨٧١، ١٩٢٩. منها ٤ قطع بين ١٤ و٣٢ بيتًا، وواحدة من عشرة أبيات.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١، ١٩١١، ١٩٢٥. منها قطعة واحدة من خمسة أبيات، وأخرى من ستة، وثالثة من ٢٥.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٩٠١، ١٩٩٤. منها قطعة واحدة من ١٩ بيتًا وأخرى من ٢١.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢. وهي درعية مطولة من ٥٤ بيتًا.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥. وهي مطولة من ٦٢ بيتًا.

ويستخلص من البيان السابق أن البؤرة النمطية حاضرة في كل الأبنية حضورًا مطردًا، يدل على أنها النواة البنائية التي لا يستغني عنها بناء الدرعيات.

والملاحظ أن أقصر الصور البنائية هي التي تكون فيها هذه النواة مكتفية بنفسها عن الخاتمة والحقول المستقطبة، كما نجد في درعيته الثلاثية الأبيات التي قصر معانيها على ذكر الدرع دون غيرها:

علـى أمم إنـي رأيـتـك لابـسًـا
قميصًا يحاكي الماء إن لم يساوهِ

وذاك لبـاس ليس يجـتـابـه الفتى
فيختلف الأهـواء في بعد شاوه

وقـد دنسـت أعطافـه من تقادم
فخذ آس نـار لا يساف فـداوه[1]

ورغم قصر هذه الصورة نجدها تشغل أكثر من ١/٣ قطع الديوان الصغير، وإذا استثنينا ما جاوز من هذه القطع عشرة أبيات نلاحظ أنها تكاد تكون كلها مقطوعات مقصرة، وهو تناسب يكشف عن أن الشيخ وجد البناء المعتمد على البؤرة النمطية وحدها الأنسب للدرعيات المقصرة.

أما الصور الست الأخرى فقد جعلها مقصورة في جلها على المقطوعات المقصدة أو القصائد المخدجة، مما ينبئ بأنها كانت تبدو لديه - خلافًا للأولى - مشاكلة بامتدادها للمطولات.

ويقوي هذا التعليل أن أولى الدرعيات (٦٢ بيتًا) وردت مبنية على أطول هذه الصور أي الصورة السابعة، وهي قصيدة مخدجة استهلها بالبؤرة النمطية واصفًا الدرع، ثم خرج إلى حقل مستقطب ذم فيه المرأة التي دعته إلى بيعها، ليعود من جديد

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٩.

إلى البؤرة النمطية قبل أن يخرج إلى حقل مستقطب آخر تغنى فيه بفروسيته وكثرة أشعاره وافتخر بجوده، ليتخلص منه إلى خاتمة واعظة ذَكَّر فيها بأن الموت هو النهاية التي لا ينجي منها خلق ولا حيلة.

لكن الصور المحدودة الامتداد تظل الغالبة في مقطوعاته الدرعية المقصدة، وأعني ما اكتفى فيها الشيخ بخاتمة بعد البؤرة النمطية أو حقل مستقطب قبلها أو بهما جميعًا، وهي الثانية والثالثة والرابعة، فقد شغلت هذه الصور ١٤ درعية (٤٥،١٦ ٪).

ويبدو أنه كان يجد تكامل البؤرة والخاتمة أقرب إلى بناء القصيدة الصريحة من تكاملها هي والحقل المستقطب، فما بني على الخواتيم منها ١١ درعية، ٦ منها مبنية على البؤرة والخاتمة وحدها، بينما اكتفى في ما بني غير مختوم على البؤرة والحقل المقدم وحده بثلاث درعيات فقط.

وتعود فاعلية الخواتيم في بنائها إلى أصولها التقصيدية، فقد استعار الشيخ لها الخاتمة الدلالية من القصيدة ليقرب بناءها المجود من هيكلها، إلا أنه تعمد أن يقف بهذا البناء عند صورة القصيدة المخدجة حتى لا تكتمل الدرعية، فتصير قصيدة صريحة كالسقطية تعيده إلى مرحلة التقصيد التي طلقها بتطليقه الشعر عند اعتزاله.

III - **الحركة الشعرية**: ونقصد بها الطريقة التي يتحرك بها الشاعر من مرحلة الصمت الأولى السابقة لقول الشعر أي ما قبل الإنشاد، إلى مرحلة السكوت التالية له أي ما بعد الإنشاد، مع ما يقترن بتلك الحركة من تخلص من غرض إلى غرض، وكذا الطريقة التي يرتفع بها أو ينزل من نفس شعري إلى آخر في نفس البناء.

وتعد هذه الحركة البصمات الفنية الخاصة التي يصبغ بها كل شاعر البناء الهيكلي للقصائد ومختلف الأساليب التي يختارها لتنضيد أشعاره، ولأهميتها في تعبيد طريق التلقي وتفعيل البناء الفني الكمي أولاها النقاد في تنظيرهم للشعر عناية لم تحظ بها أحكام البناء نفسه، فهي رغم مظهرها الواضح البعيد عن تعقيد التنضيد

والهيكلة تظل الرابط الأول الذي يربط الشاعر بالمتلقي، متوقعا للشعر قبل سماعه، وسامعًا له وهو ينشد، ومسترجعًا له بعد نهاية الإنشاد.

ويمكن دراسة هذه الحركة في شعر الشيخ من خلال ثلاثة مواقع تحدد طرفي البناء الشعري الكمي ومفاصله، وأعني: الافتتاح، والتخلص والخروج، والنهاية.

١ - **الافتتاح والمبدأ**: والمقصود به المنجز الشعري المتحقق الذي يخرج إليه الشاعر من التهيؤ للإنشاد في مرحلة الصمت التي يشاركه المتلقي في المرور منها بانتقاله من التوقع إلى السماع، لأن الشعر كما وصفه النقاد قفل مفتاحه أوله[١]، ولذا دعوا الشاعر إلى أن يكون مجودًا لابتداءاته حتى يشد المتلقين إليه، لأنها أول ما يصل إلى أسماعهم فيستدلون به على الآتي قبل أن يسمع[٢].

وتستدعي غاية الشد هذه من الشاعر أن يجعل أول الشعر شركًا ينصبه للمتلقي، بالزيادة في العناية بمسموع الافتتاح من خلال اختيار التراكيب الحلوة المرققة أو الجزلة المفخمة.

ولعل التصريع كان أول الأساليب التي اختارها الشعراء لتجويد الابتداءات، فقد صرح أبو تمام بأن بيت الشعر إنما يروق حين يصرع[٣].

وتعد العناية بالمعنى سبيلًا آخر إلى تجويد الافتتاحات، فقرب معانيها وسهولتها وبعدها عن التعقيد والإحالة وكل ما يربك ذهن المتلقي منها، ومراعاة ما يشتهيه المتلقي ويتفاءل به منها خصوصًا إذا كان هو المخاطب بالشعر، وكذا تجنب ما يكرهه منها ويتطير منه، ومغازلة الطباع والنفوس بما تستعذبه من النسيب الرقيق... عواملُ تجعل من المبادئ مدخلًا لطيفًا إلى الشعر يرتاح إليه المتلقي فتقبل نفسه على اللاحق منه.

---

(١) العمدة: ٢١٨/١.

(٢) نفسه: ٢١٨/١.

(٣) انظر قوله: وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما ... يروقك بيت الشعر حين يصرع. ديوانه: ٣٢٢/٢.

فالمتلقي قد ينفر من نفس الشعر إذا ما سلك صاحبه في افتتاحه مسلك التقعير والمبالغة في الجهارة والقعقعة، أو مسلك التعمية والإفراط في استعمال الوحشي والغريب كالافتتاح التمامي المشهور (قدك اتئب أربيت في الغلواء)[1].

ويشير ابن رشيق[2] إلى أن الشعراء يتفاوتون في قدرتهم على التغيير السريع لإيقاع حركتهم الشعرية، فبعضهم كالبحتري يبدأ بحركة افتتاحية هادئة وئيدة لا يتغير إيقاعها إلا بعد توالي أبيات عديدة، بينما كان بعضهم يملك قدرة جلية على التحول من إيقاع الافتتاح إلى إيقاع أعلى منه في أبيات قليلة، إن لم يبدأ به غالبا من أول البيت، لكن هذا التفاوت لا يغير حقيقة الجودة في المبادئ لأن الشاعر، قد يجيد في الافتتاح أويسيئ وحركته بطيئة مثل ما يجيد فيه أو يسئ مع سرعة الحركة، ويتضح من إعجاب النقاد[3] بالمبادئ البديعة التي جاء بها أبو العلاء أنهم كانوا متفقين على عده ممن جودوا الافتتاحات وأتوا في أكثرها بالبديع المستلطف[4].

ويبدو من الأبيات التي مثلوا بها لجودة مبادئه أنهم كانوا ينظرون إلى سقطياته، فالعناية التي خص بها الشيخ مبادئ هذه القصائد جعلتها من بين أجود الافتتاحات الشعرية وأحلاها في المتن الشعري العربي، ولا يتطلب الإحساس بجمالها وحلاوتها أية خبرة، لأن الطرق التي كان يختارها لصياغتها كانت مهيأة لشد المتلقي إليها، خبيرا بالشعر كان أم مجرد متذوق له بحسه الشعري وحده كما يشهد على ذلك مثل قوله:

أسالت أتِّي الدمع فوق أسيلِ

ومالت لظلٍّ بالعراق ظليلِ[5]

---

(١) انظر ديوانه: ١/٢٠. وانظر الصناعتين: ص ٤٥٥، حيث يستقبح العسكري هذا الابتداء في شعر الطائي.

(٢) العمدة: ١/٢٣٣.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣، وتحرير التحبير: ص ١٧١.

(٥) س. ز / شروح: ص ١٠٤٠.

ويكشف تحليل الأساليب التي كان يصوغ بها مبادئ سقطياته أنه كان يسلك طرائق متنوعة، ليوفر لها الجودة ويبعث فيها السحر الشعري الذي يشد إليها المتلقي.

ويمكن أن نجمل هذه الطرائق في تلوين مسموع الافتتاحية بلون صوتي غالب تصير به لدى الإنشاد رنانة في أذن المتلقي منغمة، كقوله مجاوبًا بين تصويت المد وتكرير اللام وغنة النون والميم:

علـلانـي فـإن بـيـض الأمـانـي

فـنـيـتْ والـظـلامُ لـيـس بـفـانـي[1]

أو تصير به رقيقة مستعذبة كقوله يُطَرِّبُ بتناغم القاف والراء والنون والهمزة والمد:

أرقـد هـنـيـئًـا فـإنـي دائـمُ الأرقِ

ولا تـشـقـنـي وغـيـري سـالـيًـا فـشـقِ[2]

وقد تكون بهذا التلوين مفخمة هادئة كقوله:

لـقـد آن أن يـثـنـي الجـمـوح لجـامُ

وأن يمـلـك الـصـعـب الأبـي زمـامُ[3]

أو جهيرة مستعلية كقوله:

لمـن جـيـرة سـيـموا الـنـوال فـلـم يـنـطـوا

يـظـلـلـهـم مـا ظـل يـنـبـتـه الخـطُّ[4]

أو جزلة تنحو نحو الرقة والليونة كقوله مرققًا بالياء والتاء بعدها:

---

(١) س. ز/ شروح: ص ٤٢٥.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٦٧٣.

(٣) نفسه / نفسه: ص: ٦٠٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٦٠٦.

هــاتِ الحــديــثَ عــن الــــزوراء أو هيتا

ومــوقــدُ الــنــارِ لا تــكــرى بــتــكــريــتــا[1]

أو جزلة مفخمة كقوله مقويًا مسموع تكرير الدال وتشديدها:

إلــيــك تــنــاهــى كــل فــخــرٍ وســـــؤددِ

فــأبــل الــلــيــالــي والأنـــــام وجـــــددِ[2]

ويتبين من غير قليل من افتتاحاته أنه كان يجعل أحيانًا التعجيب بالأصوات سبيلًا إلى صبغ مسموعها باللون الصوتي الذي يرغم أسماع المتلقين على الوقوع في شرك القصيدة المنشدة، وذلك من خلال رد الأعجاز على الصدور ومختلف ضروب الجناس كقوله معجبًا بالمجانسة بين لفظتي معان:

مــــعـــــانٍ مـــــن أحــبــتــنــا مــعــان

تجــيــب الــصــاهــلات بـــه الــقــيــان[3]

وقوله مجانسًا بين ألاح ومليحًا وطليحًا:

ألاح وقـــد رأى بـــرقًـــا مــلــيــحــا

ســرى فــأتــى الحــمــى نــضــوا طــلــيــحــا[4]

وكما استثمر الشيخ مسموع الافتتاحات لشد المتلقي إليه استثمر دلالاتها ومعانيها لإحداث نفس التأثير مستعيضًا عن رقة الأصوات برقة النسيب في مثل قوله معجبًا بالاستعارة:

يــا ســاهــر الــبــرق أيــقــظ راقـــدَ الــســمــرِ

لــعــل بــالجــزع أعــوانًـــا عــلــى الــســهــرِ

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٥٥٣.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٥٠.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٣٧.

وإن بـخـلـت عـلـى الأحـيـاء كـلـهـم

فـاسـق المـواطـر حـيًا مـن بـنـي مـطـرِ[1]

وقد تفرض المناسبة والغرض على الشيخ في بعض القصائد أن يوجه الحقول الدلالية نحو وصف الحزن والتأسي، فيجعل معاني الافتتاح انفعالية وجدانية في مثل قوله:

كـفـى بـشـحـوب أوجـهـنـا دلـيـلا

عـلـى إزمـاعـنـا عـنـك الـرحـيـلا[2]

أو تفرض عليه أن يوجهها نحو إرضاء غرور النفس فيه أو في الممدوح، فيجعلها فخرية متعالية تبهر المتلقي بنفسها السلطاني في مثل قوله:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ

عفاف وإقدام وحزم ونائلُ[3]

أو يجعلها مجامِلة متوددة يرى فيها الممدوح نفسه كبيرًا كامل الفضائل، فيقبل على القصيدة كلها متشوقًا إلىسماع ما يشتهي أن ينعت به كما ينبئ بذلك افتتاح سقطيته:

عـظـيـمٌ لـعـمـري أن يـلـم عـظـيـمُ

بـآل عـلـيٍّ والأنـام سـلـيـمُ[4]

ويبدو تنويع أساليب تجويد الافتتاح تحقيقًا إنجازيًا لتصور الشيخ لما يجب أن يكون عليه الشعر، واهتداءً بما كانت تمليه عليه غريزته وخبرته في مرحلة انتسابه إلى الشعر، فالسقط كان كما تبين المنجز الذي سلك فيه كل الطرق الفنية الممكنة ليجعله

---

(١) س.ز/ شروح: ص ١١٤ - ١١٥، وانظر قوله مهيجًا شوق المتلقي: إن كنت مدعيًا مودة زينب××فاسكب دموعك ياغمام ونسكب. ص ١١٢٤.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٣٦٩.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ٥١٩.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٦٦٣.

النموذج الذي يجب أن يحتذى في تجويد صناعة الشعر، لكن خبرته بصوغ المبادئ لم تحل دون مجيئه ببعض الافتتاحات الهادئة المحايدة التي لم تصطبغ بأي لون صوتي أو دلالي يشد إليه المتلقي ويثير إعجابه، كقوله:

يـرومــك والجــــوزاء دون مــرامــهِ
عــدوٌّ يـعـيـبُ الـبـدرَ عـنـد تمـامــهِ[1]

وقوله:

أدنـــى الــفــوارس مــن يـغـيـر لمـغـنـمٍ
فـاجـعـل مـغـارك لـلـمـكـارم تـكـرمِ[2]

بل إن بعضها أتى مصبوغًا ببرودة صريحة تُوئِس المتلقي مما سيتلوها من الأبيات، كقوله:

منك الـصـدودُ ومـنـي بـالـصـدود رضًـى
مـن ذا عـلـي بـهـذا فـي هــواك قـضـى[3]

وقوله:

ســالــم أعـــدائـــك مـسـتـسـلـمُ
والـعـيـش مـــوت لـهـم مـــرغـــمُ[4]

لكن هذا النوع من الافتتاح يظل في السقطيات قليلًا نادرًا.

ولعل أهم ما نلاحظ في افتتاحات الشيخ رغم تنوعها واختلاف ألوانها الصوتية والدلالية، أنها تكاد تكون في كل السقطيات الضابط الذي يضبط به إيقاع الحركة الشعرية في القصيدة كلها، فيمنعها من أن تتفاوت نزولًا وارتفاعًا كما هو الشأن في بعض قصائد البحتري مثلًا.

---

(١) س. ز/ شروح: ص ٤٧٣.
(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٢٧.
(٣) نفسه / نفسه: ص ٦٥٤.
(٤) نفسه / نفسه: ص ٨٤٤.

وإذا كان أبو تمام وأبو الطيب قد حظيا بامتلاك مثل هذه القدرة على الضبط فإن ذلك يظل لديهما مقترنًا بالمبادئ الفخمة الجهيرة، أما الشيخ فقد مكنه تنويع ألوانها من أن ينقل التفاوت داخل القصيدة إلى الديوان كله، جاعلًا الافتتاح إنباء باللون الذي ستصطبغ به الحركة الشعرية في السقطية كلها.

وخلافًا لكل ذلك تبدو الافتتاحات في اللزوميات مفتقرة إلى العناية التي حظيت بها المبادئ في سقطياته، فتساهل الشيخ في صوغها يظهر واضحًا في خلوها من الألوان الجاذبة التي لونت بها أخواتها في السقط، ولذا يمكن أن نصف أوائل اللزوميات في معظمها بأنها من الافتتاحات المتأرجحة بين البرودة والهدوء، ونستثني من ذلك بعض المطولات شبه المقصدة التي أولاها الشيخ بعض العناية، فبدت أوائلها مصطبغة بنوع من الجهارة الصوتية التي تشد إليها فضول المتلقي وهو عالم بأن هذا الضرب من النظم لا يتوقع منه أن يكون مجودًا مطربًا، ومن هذه الافتتاحات اللزومية المثيرة للفضول قول الشيخ:

تهاون بالظنون وما حدسنه
ولا تخشَ الظباء متى كنسنه[1]

وقوله:

لأمواه الشبيبة كيف غضنه
وروضات الصبا كاليبس إضنه[2]

ولم يكن تساهله في صوغ افتتاحات اللزوم تفريطًا فيها من حيث هي، ولكنه كان وجهًا لتوسط النظمية وضعفها اللذين نبه هو نفسه على اصطباغ الديوان بهما، لنحوه فيه منحى أخلاقيًا يقدم الصدق والفضيلة على كل أساليب التجويد الشعري المعروفة.

---

(١) اللزوم: ٢/٥٢٤.
(٢) نفسه: ٢/٥٢٢.

ولعل اللون الوحيد الذي كان الشيخ حريصًا على صبغ كثير من افتتاحات اللزوم به هو اللون التذكيري المنبه، الذي كان يصدم به عقل المتلقي وضميره الأخلاقي، فيرغمه على التأمل في دلالة المواعظ المتوقعة متهيئًا للاستجابة لها والاستسلام لأحكامها الأخلاقية، وهي مبادئ تنسجم مع الغاية النبيلة التي صيغت اللزوميات من أجلها، ومن هذه الافتتاحات الصادمة قوله:

مساجدُكُم ومواخيرُكُم

سواءٌ فبعدًا لكم من بشرْ[1]

وقوله:

يا ظالمًا عقد اليدين مصليًا

ما دون ظلمك يعقد الزنار[2]

وتفسر عودة الشيخ إلى التجويد الشعري في ديوان الدرعيات عنايته الفنية الواضحة بالافتتاح في مجموعة من قطع هذا الديوان وفر لها بعض التلوين الفني الذي وفره لمبادئ سقطياته، فقد صبغ الافتتاح في بعضها برقة يستعذبها المتلقي حين يسمع مثل قوله:

أظن سليمى أنعم الله بالها

حدا حاديها للوميض جمالها[3]

وجعله جزلًا مفخمًا في مثل قوله:

جاء الربيع واطباك المرعى

واستنت الفصال حتى القرعى[4]

---

(١) اللزوم: ٢/٦١٤.

(٢) نفسه: ٢/٤٦٨.

(٣) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٥.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١.

واختار لبعضها التعجيب الصوتي كقوله مجانسًا بين مشتقات الجذرين «رقم» و«وأل»:

كــم أرقــمــي مــن بــنــي وائــلٍ
مــوائــل فــي حــلــة الأرقــمِ[1]

وجمع في بعضها الآخر بين التعجيب والتشويق السردي بمثل قوله:

ســرى حــين شــيطــان الــســراحــين راقــدُ
عــديم قــرى لــم يــكــتــحــل بــرقــادِ[2]

لكن هذه العناية الكيفية لم تكن مطردة في كل الدرعيات، لأنه قصرها على عدد قليل[3] منها وتساهل في معظمها فغلب عليها الافتتاح الهادئ الشاحب اللون، وقوى هذا الشحوبَ خلوها من التصريع.

وقد أوضحت من قبل أن حرصه على أن يقف بالدرعيات عند صورة القصيدة المخدجة حتى لا تصبح فنيًا سقطيات جديدة، كان سببًا في إهماله تجويد أوائلها، وأمام هذا الحرص لم تكن الافتتاحات فيها لتحظى من عنايته كميًا بأكثر مما حظيت به، لذا تظل سقطياته الشاهد الأول على الحدود التي انتهى إليها تجويد المبادئ في متنه الشعري الكبير كيفًا وكمًا.

ويلتبس بحسن الافتتاح من حيث المفهوم مصطلح براعة الاستهلال لتعلقه هو الآخر بأوائل[4] القصائد، والفرق بينهما لطيف، فإجادة الإفتتاح كما تبين أسلوب فني تكون غاية الشاعر منه شد المتلقي إلى القصيدة وتحبيبه في ما لم يسمعه منها قبل أن تفرع أسماعه، بينما تتجلى براعة الاستهلال في قدرة الشاعر على أن يجعل أول ما

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢.
(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٧١٢، ١٧٤٩، ١٨٦١، ١٩٠١،١٨٧١، ١٩٢٥، ١٩٧٤، ١٩٧٦.
(٤) انظر الوساطة: ص ٤٨، حيث يعبر الجرجاني عن حسن الافتتاح بحسن الاستهلال، وانظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٨٦، حيث يسوي الناقد بين حسن الابتداء والاستهلال.

يستهل به قصيدته من المعاني ينبئ المتلقي في خفاء بغرضها الرئيس قبل أن يتخلص إليه، كما يوضح ذلك ابن حجة في قوله: «انتهى ما أوردته في حسن الابتداء، وقد فرع المتأخرون منه براعة الاستهلال في النظم... وفيها زيادة على حسن الابتداء، فإنهم شرطوا في براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالا على ما بنيت عليه، مشعرًا بغرض الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدل بها على قصده من عتب أو عذر أو تنصل أو تهنئة أو مدح أو هجو... فإذا جمع الناظم بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان، وإن لم يحصل له براعة الاستهلال فليجتهد في سلوك ما يقوله في حسن الابتداء. وما سمي هذا النوع براعة الاستهلال إلا لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به...»[1].

والغالب أن يظهر ذلك في أول أبيات النسيب المقدم قبل العتاب والتهديد والهجاء أو التهنئة بحدث سعيد، كما يتضح من قول مهيار مخاطبًا حبيبته في نسيب قصيدة عاتب بها الشريف المرتضى عتابًا قاسيًا:

إذا لم يقرب منك إلا التذللُ
وعزَّ فؤادٌ فهو للبعد أحملُ

سلوناك لما كنت أول غادرٍ
وما راعنا في الحب أنك أول[2]

فالعتاب وقسوته ينبئ بهما رفضه التذلل في العشق رغم أنه سلوك فني أصلي في النسيب، كما تنبئ بهما مقابلته الغدر بالسلو وتوريتُه عن الشريف الذي كان رئيسًا في قومه بأنه أول.

---

(١) خزانة الأدب: ص ٨.

(٢) ديوانه: ١١/٣.

ولا يلزم من براعة الاستهلال أن يكون في الحين نفسه حسن افتتاح، فقد يجمع الشاعر بينهما، وقد يفلح في أحدهما دون الآخر أو يؤثر أن يقصر براعته في التجويد عليه.

وقد كان حسن الافتتاح الأسلوب الذي اختاره الشيخ لتجويد أوائل سقطياته، ويبدو أن زهده في التكسب بالشعر وصحبة الملوك والرؤساء، قد جعله في غنى عن اللجوء إلى «براعة الاستهلال» للتلميح إلى غرض القصيدة قبل التخلص إليه، لكننا نعثر في بعض سقطياته على ما يفيد أنه لم يكن يفتقر إلى القدرة على توظيف هذه البراعة كما يشهد على ذلك قوله مستهلًا مدحة له بالتلميح إلى العتاب الذي ستتضمنه، من خلال جعل الرحيل عن الممدوح حدثًا حزينًا لا يرده التمني:

ليت التحمُّل عن ذراك حلولُ

والسير عن حلبٍ إليك رحيلُ[1]

أو قوله مومئًا إلى أن معاني المديح ستكون تهنئة للممدوح بهزمه أعداءه:

أدنى الفوارس من يغير لمغنمِ

فاجعل مغارك للمكارم تكرمِ

وتوق أمر الغانيات فإنه

أمر إذا خالفته لم تندمِ[2]

ولم يكن الشيخ في اللزوميات والدرعيات مُحْوَجًا إلى أن يكون بارعًا في استهلاله، فوحدة المقصد الأخلاقي فيها تجعل المتلقي يتنبأ بأن الأولى ستكون وعظًا وتنكيرًا، وأن الثانية ستكون حثًا على الإقدام والجهاد من خلال وصف الدرع وتمجيدها.

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٦٧.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٢٧.

٢ - الخروج والتخلص: الاستطراد والإلمام.

يستعمل النقاد القدامى مصطلحي الخروج والتخلص للإشارة إلى التحول الذي يطرأ على الحركة الشعرية، عند انتقال الشاعر من غرض إلى غرض آخر مستقل بمعانيه وحقوله الدلالية النمطية، وقد خلص النقاد[١] من تتبعهم لأساليب الخروج في القصائد القديمة والمحدثة، إلى أن الشعراء القدامى كانوا يسلكون في انتقالهم من غرض إلى غرض مسلكًا يعتمد على المفاجأة والتحول العنيف المستغني عن التمهيد اللطيف للتخلص، والمعتمد أحيانًا على عبارات شبه قسرية مثل «دع ذا» و«عد عن ذا»، تأمر المتلقي بأن يصرف ذهنه إلى الغرض الجديد الذي سيبدأ الشاعر في بناء حقوله ومعانيه.

وكان النقاد يسمون هذه الطريقة خروجًا منفصلًا إذا اعتمد على «دع» ونظائرها، وطفرًا وانقطاعًا[٢] واقتضابًا[٣] إذا خلا منها[٤]، وقد عدوها من أساليب القدماء التي لا تليق بالشعراء المحدثين، لأن أذواق المتلقين في عصور التحضر صارت تميل إلى الخروج اللطيف الذي لا يكاد يحس فيه المتلقي بأن الشاعر تخلص من غرض إلى غرض آخر.

وقد اصطلح معظم النقاد على أن يصفوا هذه الطريقة اللطيفة في الخروج بحسن التخلص[٥]، وعدها أسامة بن منقذ[٦] أسلوبًا ابتدعه المحدثون واختصوا به دون المتقدمين، وهو حكم مبالغ فيه لأنه يوهم أن القدماء كانوا يسيئون التخلص.

فغلبة الانفصال والاقتضاب على تخلص القدماء لم تكن نتيجة عجزهم عن الخروج الخفي الموسوم بحسن التخلص، ولكنها كانت ثمرة لإيثارهم فنيًّا الفصل

---

(١) انظر العمدة: ١/٢٣٤، والمثل السائر: ٢/٢٥٩ - ٢٧٧.

(٢) العمدة: ١/٢٣٩.

(٣) المثل السائر: ٢/٢٦٣، ٢٥٩.

(٤) العمدة: ١/٢٣٩.

(٥) نفسه: ١/٢٣٤.

(٦) البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٨. وانظر المثل السائر: ٢/٢٦٣، ٢٧٧، وخزانة الحموي: ص ١٤٩.

والطفر والانقطاع العنيف على ما سواها من الأساليب، ولذلك بدا الأسلوب الذي سيشتهر به المحدثون قليلا[1] في أشعار القدماء، رغم أنه كان معروفًا لديهم كما يتبين من قول أوس محسنًا التخلص من وصف السحاب إلى المدح:

سقى ديار بني عوفٍ وساكنها

ودار علقمة الخير بن صباح[2]

وإذا كانت الأبيات التي يخرج فيها القدماء من غرض إلى آخر تكشف عن ولعهم بالخروج المقتضب، فإن حرصهم على إحسان التخلص من حقل إلى حقل داخل الغرض الواحد، يدل على أنهم كانوا يدركون بغرائزهم أن كل أسلوب من الأسلوبين يليق حيث لا يليق الآخر.

ورغم اشتهار المحدثين بالتخلص السهل والخروج المختلس الرشيق[3] لم يكن هذا الأسلوب يتأتى لكل الشعراء، لأنهم كانوا يتفاوتون[4] في هذا الباب فيقصر عنه أحيانًا الشاعر المفلق المشهور بالإجادة في إيراد الألفاظ واختيار المعاني، كالبحتري الذي كان يعد قينة الشعراء في الإطراب، ومع هذا لم يوفق في التخلص من النسيب إلى المديح لأنه كان يقتضبه اقتضابًا، فلم يحفظ له من الخروج الخفي الحسن إلا اليسير[5]، ولذا عد ابن الأثير حسن التخلص من مستصعبات علم البيان[6].

ويبدو أن أبا العلاء اختار رغم إعجابه بأساليب القدماء طريقة التخلص الخفي الرشيق التي اختارها صفياه أبو تمام وأبو الطيب وغيرهما من محدثي الشعراء، إلا أنه لم يسم هذه الطريقة بحسن التخلص حتى لا يفهم من ذلك أنه كان يتهم القدماء بإساءة التخلص، فالمصطلح الذي آثر استعماله لوصف طريقة المحدثين هو

---

(١) الصناعتين: ص ٤٧٥.

(٢) الصناعتين: ص ٤٧٦. وانظر ديوانه: ص ١٨.

(٣) خزانة الحموي: ص ١٨٥.

(٤) المثل السائر: ٢/٢٦٣.

(٥) نفسه: ٢/١٦٣، وانظر العمدة: ١/٢٣٩.

(٦) المثل السائر: ٢/٢٧٧.

الذريعة إلى الخروج[1]، وهو مصطلح يرادف مصطلح التوسل الذي استعمله بعض النقاد[2] لوصف نفس الطريقة، ومفهوم هذين المصطلحين بعيد عن المعيارية التي يوهم بها مصطلح «حسن التخلص»، لأن معنى الذريعة والتوسل يحصر هذا المفهومَ في تحايل الشاعر على البناء لجعل المتلقي يقتنع بأن الخروج إلى معاني الغرض اللاحق اقتضته معاني الغرض السابق.

ويتبين من مختلف الذرائع التي توسل بها الشيخ إلى الخروج أنه كان يملك قدرة فنية عالية على الانتقال من غرض إلى آخر بلطف لا يكاد ينتبه إليه المتلقي، كقوله متخلصًا من وصف الناقة والرحلة إلى التنويه بجود الممدوح وشجاعته:

ولما رأتنا نذكرُ الماءَ بيننا
ولا ماء غارت من حذار عيونها
كأنا توقَّت وردنا ثمد عينها
فضم إليه ناظريها جبينها
وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجةً
وإن سألتك اليسر برَّت يمينها
ملقي نواصي الخيل كل مرشةً
من الطعن لا يرجو البقاء طعينها[3]

وقد عد ابن حجة الحموي[4] من عجائب المخالص وبدائعها قوله خارجًا من وصف مشقة الرحلة إلى ذكر الممدوح:

ولو أن المطي لها عقولٌ
وجدك لم نشد بها عقالا

---

(١) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٨/٣.

(٢) انظر العمدة: ٢٣٩/١.

(٣) س. ز / شروح: ص٨٩٦ – ٨٩٨، وانظر في حسن التخلص: ص ١٣٤، ١٨٤، ١٥٨٨ – ١٥٩٠، ١٢٥١.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ١٥١.

مـــواصـــلـــة بـــهـــا رحـــلـــي كـــأنـــي

مـــن الـــدنـــيـــا أريـــــد بـــهـــا انـــفـــصـــالا

ســـألـــن فـــقـــلـــت مـــقـــصـــدنـــا ســـعـــيـــدٌ

فـــكـــان اســـم الأمـــيـــر لـــهـــنَّ فـــالا[1]

لكن خبرته بصوغ المخالص اللطيفة لم تمنعه من أن يسلك في بعض السقطيات مسلكًا في الخروج قريبًا من الاقتضاب الذي شهر به القدماء، وذلك باتخاذ النداء سبيلًا إلى الانتقال المفاجئ إلى الغرض اللاحق وتنبيه المتلقي على أن معاني الغرض السابق قد انتهت، كما يتبين من مثل قوله مفاجئًا المتلقي بالخروج من وصف سيوف الحراس في مهالك الصحراء إلى مخاطبة صديقه عبد السلام البصري:

ويـؤنـسـنـا مـن خـشـيـة الـخـوف مـعـشـرٌ

لـكـل حـسـام فـي الـقـراب مـودعُ

طـريـقـة مـوت قـيـد الـعـيـر وسـطـهـا

لـيـنـعـم فـيـهـا بـين مـرعـى ومـشـرع

كـأن الأقـبَّ الأخـدري بـأنـه

سـمـي لـه فـي آل أعـوج مـدعـي

إذا سـحـلـت فـي الـقـفـر كـان سـحـيـلـه

صـلـيـلًا يـريـق الـعـز مـن كـل أخـدع

أبـا أحـمـد اسـلـم إن مـن كـرم الـفـتـى

إخـاء الـتـنـائـي لا إخـاء الـتـجـمـع[2]

وقوله مادحًا أحد أمراء حلب:

لـولا تـحـيـة بـعـض الأربـع الـدرسِ

مـا هـاب حـدُّ لـسـانـي حـادث الـحـبـس

(١) س. ز / شروح: ص ٣٩ – ٤٢.

(٢) نفسه: ص ١٥٣٩ – ١٥٤٣.

هـل تـسـمـع الـقـول دار غـيـر نـاطـقـةٍ
وفـقـدهـا الـسـمـع مـقـرون إلــى الـخـرس
لأ أنـسـيـنـك إن طــال الــزمــان بـنـا
وكــم حـبـيـب تمــادى عــهـده فـنـسـي
يـا شـاكي الـنـوب انـهض طالـبًـا حلبًا
نـهـوض مضنى لحسم الــداء ملتمس
واخـلــع حــذاءك إن حـانيـتـهـا ورعًـا
كفعـل موسى كليم الـلـه فـي الـقـدس
واحـمــل إلـى خـيـر وال مــن رعـيـتـه
أزكـى الـتـحـيـات لـم تمـزج ولـم تمـس[1]

ويستشف من اطراد أسلوب الخروج المنقطع في مجموعة من سقطياته أنه كان يقصد في بعضها إلى جعل الطفرة الدلالية المفاجئة وسيلة إلى تخليص المتلقي من هزل النسيب، وصرف ذهنه إلى جد المديح وما يستدعيه من معان تليق بمقام الممدوح وجلالة الحدث، ويبدو أنه كان ينحو في ذلك نفس المنحى الذي سار فيه الجاهليون وهم يتعمدون أن يبرزوا الغرض المقصود من نظم القصيدة، من خلال الخروج المنقطع من النسيب إلى ما بعده.

ولعل أهم ما يدل على الغائية الفنية الدلالية لاقتضاب الخروج في بعض سقطياته كون السياق النحوي المنطقي للكلام لا يختل، وهي خصيصة تجعله لا يلتبس بالبتر الطارئ الذي أخل بهذا السياق[2] في بعض القصائد نتيجة حذف الشيخ ما لم يعد يرضى عنه من الأبيات في مرحلة التوبة من الشعر، كما يتبين من الصورة الطارئة التي صارت إليها بعد الحذف رائيته:

---

(١) س. ز / شروح: ص ٦٨٩ – ٦٩٢.
(٢) انظر التنوير: ١٦٤/١.

تدوس أفاحيص القطا وهو هاجدٌ

فتمضي ولم تقطع عليه غرارا

وتقنص أم الخشف ما أبهت لها

فتحدث عنها نبوة وفرارا

كأنك أصغرت الزمان وأهله

عبيدًا ولم ترض البسيطة دارا

تظل المنايا في سيوفك شرعًا

إذا النقع من تحت السنابك ثارا[1]

فالبيتان الأولان في وصف الناقة وسرعتها، والبيتان الأخيران في وصف علو همة الممدوح وشجاعته، ولم يتقدم له ذكر يهيئ لمخاطبته بكاف الخطاب.

وقد انتبه الشراح إلى هذا الاختلال في السياق فنبهوا القارئ على هذا الخروج المضطرب إلى المدح بمثل قولهم بعد انتهائهم من شرح الأبيات الواصفة للناقة: «ومن مدح هذه القصيدة»[2].

وذكر البطليوسي أن القصيدة وقعت هكذا في سقط الزند غير متصل بعضها ببعض فاثبتها على ما وجده[3]، أما الخويي فقد صرح - كما أوضحت - بأن الشيخ ترك بعض أبيات القصيدة ولم يدونها جريًا على عادته، لأنه كان ربما يحذف بعض الأبيات أثناء الإملاء رغبة عن ذكرها فيضطرب السياق ويبدو الكلام مبتورًا غير متناسب[4].

(١) س. ز / شروح: ص ٦٣٣ - ٦٣٥.
(٢) انظر شروح السقط: ص ٦٣٤.
(٣) شرحه / شروح: ص ٦٣٥.
(٤) التنوير: ١/١٣٣.

فالحذف – إذن – غير الاقتضاب الفني، لأنه – أي الحذف – يطرأ على قصائد تكون في أصلها مبنية على خروج يحتمل أن يكون الشيخ قد جعل إليه ذريعة ليخفى أو اقتضبه ليظهر.

ويتحدث ابن رشيق عن نوع آخر من الخروج يسميه النقاد استطرادًا، ويتميز من الأول بكون الشاعر يخرج فيه من غرض إلى آخر، ثم يعود إلى الأول ليخرج منه من جديد إلى غيره.

وذكر الناقد أن أولى الخروج «بأن يسمى تخلصًا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه»[1]، واستشهد على ذلك بعينية للنابغة، فإذا كان خروجًا من النسيب إلى المدح وعودة إليه سمي «إلمامًا»، كالذي جاء به أبو تمام في ميمية له خرج فيها من النسيب إلى المدح ثم عاد إليه ثم خرج منه مرة ثانية إلى المديح[2].

ونجد في مخالص بعض السقطيات ما يفيد أن الشيخ اختار في بعضها تجريب طريقة الاستطراد أو الإلمام التي سلكها قبله النابغة وأبو تمام، كما يتضح من دالية له استهلها بالهجوم على المديح ثم تخلص بعد اثنين وعشرين بيتًا إلى وصف النوق الراحلة إلى بلد الممدوح، ليعود مرة ثانية بعد عشرين بيتًا إلى الثناء عليه والتعريض بخصومه:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤددِ
فأبلِ الليالي والأنام وجددِ

ولولاك لم يسلم أفامية الردى
وقد أبصرت من مثلها مصرع الردي

(١) انظر العمدة: ٢٣٧/١.

(٢) نفسه: ٢٣٨/١ – ٢٣٩. وانظر قوله: ظلمتك ظالمة السرى ظلوم... والظلم من ذي قدرة مذموم. ديوانه: ٢٨٩/٣.

وحيدًا بثغر المسلمين كأنه
بفيه مبقي من نواجذ أدردِ
متى أنا في ركب يؤمون منزلا
توحد من شخص الشريف بأوحد
على شدقميات كأن حداتها
إذا عرس الركبان شراب مرقد
يحاذرن وطء البيد حتى كأنما
يطأن برأس الحزن هامة أصيد
إلى بردى حتى تظل كأنها
وقد شرعت فيه لوائم مبرد
أرى المجد سيفًا والقريض نجاده
ولولا نجاد السيف لم يتقلد
وأعرض من دون اللقاء قبائل
يعلون خرصان الوشيج المقصد
وقد علمت هذي البسيطة أنها
تراثك فلتشرف بذاك وتزدد[1]

وإذا كانت السقطيات قد حظيت بهذا التنوع الفني في أساليب الخروج والتخلص لانتسابها إلى مرحلة التجويد الشعري، فإن انتساب اللزوميات إلى مرحلة التوبة من الشعر المجود والاكتفاء بالنظم جعل الشيخ فيها في غنى عن العناية بهذه الأساليب، لأن منظومات هذا الديوان الفكري الأخلاقي - مقصرة كانت أم مطولة - تفتقر إلى نمطية التقصيد التي تجعل بناءها هيكلًا متعدد الأقسام، يخرج فيه الشاعر من غرض إلى آخر ويحتاج فيه كجل المحدثين إلى التلطف في الخروج.

---

(١) س. ز / شروح: ص ٣٥٠ - ٣٨٧.

وإذا كان من الجائز أن ننسب الديوان كله إلى غرض وحيد هو الوعظ أو الزهد، فإن تنوع الحقول الفكرية والموضوعات التي بنيت عليها القطع اللزومية وتعددها، جعلها تبتعد عن الأغراض النمطية التي ألف الشعراء النظم فيها، ولذلك نجد أسلوب الانتقال من موضوع إلى آخر في هذه القطع هو الخروج المنقطع المقترن أحيانًا بالاستطراد [١] إذا ما كان طول القطعة يسمح به، أما حسن التخلص فإن من شروط ظهوره كون أغراض المنظومة حقولًا دلالية نمطية يعرفها المتلقي ويتوقعها، واللزوميات كانت كما ذكرت بعيدة عن هذه النمطية وما تستدعيه من مخالص محسنة.

أما الدرعيات فقد كان من المفروض نظريًا أن يكون الشاعر فيها في غنى عن الاختيار بين أساليب التخلص، لأن تخصيصه إياها لغرض وحيد هو وصف الدرع، يغني عن حركة الخروج التي يستدعيها الانتقال من غرض إلى آخر، ويحصر الحركة الشعرية في الافتتاح والنهاية دونه.

ويظهر ذلك جليًا في درعياته القصيرة[٢] والمطولة[٣] التي ظل فيها متقيدًا بالمعاني الواصفة لهذه العدة دون غيرها، لكن استعانته بالحقول المستقطبة[٤] والخواتيم في بناء حوالي ثلثي هذا الديوان الصغير لتنويع المعاني وتجنب الإملال الذي قد يؤدي إليه تكرار نفس الغرض، فرض عليه أن يعود فيها إلى الخروج الذي يتطلبه الانتقال من الحقل المستقطب[٥] إلى وصف الدرع، أو من وصفها [٦] إليه أو إلى الخاتمة[٧]، مختارًا في معظمها التذرع والتخلص الحسن على طريقة المحدثين، كما نجد في قوله متخلصًا من وصف الحسناء المنعمة إلى نعت الدرع التي ساومته عليها:

---

(١) سبقت الإشارة إلى هذه الطريقة في سياق الحديث عن اللحم الاستطرادي.

(٢) انظر س. ز / شروح: ص ١٩٠٩، ١٩١٥، ١٩١٦، ١٩٢٣، ١٩٤٥.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٨٤٩ و١٩٧٦.

(٤) انظر دلالة هذا المصطلح في ما تقدم.

(٥) انظر: س. ز / شروح: ص ١٧٠٨، ١٧١٢، ١٧٩٥، ١٨٤٣، ١٨٦٢.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢.

(٧) نفسه/ نفسه: ص ١٧٤١، ١٧٦٦، ١٧٧٣، ١٨٩٠.

نزلنا بها في القيظ وهي كروضةٍ

سقتها عنان الشعريين عَنانهُ

فلما رأت ضمن الحقيبة جونةً

أبرت على طول الكمي بنانه

رمتني بحبيها وآخر صامتٌ

من النضر لا أعني به ابن كنانه

وليست وإن جاءت بحلي وزينة

على كدرعي عزة وصيانه[1]

وقوله متخلصًا من نعتها والتحذير من التفريط فيها إلى الشكوى من الهرم الذي أرغمه على التخلي عن لبسها:

لقد نضب الغدران وهي غريضة

كماء غمام لم يخالط بصلصال

فما غاض منها ناجر شخب أرنب

ولا سامنيها تاجر عند إقلال

لك السور والخَلخال وهي لربها

أعز عليه من سوار وخلخال

وقد طال فوق الأرض كوني وشبهت

ثغامًا بجوني عاذلاتي وعذالي[2]

لكن غلبة حسن التخلص فيها على حركة الخروج لم يمنعه من أن يأتي به في بعضها مقتضبًا كما اقتضبه في بعض السقطيات، وذلك في مثل قوله طافرًا من وصف الدرع إلى الاستغفار وتأكيد توبته من رذائل الشعر وتمسكه بعزلته:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٧١ – ١٨٧٣.

(٢) س. ز / شروح: ص ١٨٣٧ – ١٨٣٨.

هـــازئـــةُ بـــالـبـيـضِ أرجـــاؤهـــا

ســـاخـــرة الأثـــنـــاء بـــالأســـهـــمِ

لـــو أمـسـكـت مـــا زلَّ عـــن سـردهـــا

لأبـــصـــر الـــــدارع كـــالـشـيـهـم

أسـتـغـفـر الـلـــه ولا أنـــدب الـــ

أطـــلال فـــذ الـشـخـص كـــالـتـوأم

هـــل سـمـسـم فـــي مـــا مـضـى عـالـم

بـوقـفـة الـعـجـاج فـــي سـمـسـم[1]

ولم يُخْلِ الشيخ درعياته - رغم قلتها بالقياس إلى السقطيات - من بعض المخالص الاستطرادية التي خرج فيها من الحقل المستقطب إلى البؤرة النمطية أي وصف الدرع، ثم خرج منها إلى حقل مستقطب آخر ليتخلص منه مرة أخرى إلى وصفها كما يتبين من كافيته[2] وميميته[3]، أو خرج فيها من هذه البؤرة إلى الحقل المستقطب ليعود إليها من جديد قبل أن يتخلص إلى حقل مستقطب آخر كما هو جلي في رائيته[4].

ويتضح من مجيء الشيخ في درعياته بكل أساليب التخلص المجود أنه يلحقها فنيا بقصائد السقط رغم تأخر زمانها[5]، خلافًا للزوميات التي يظل الخروج فيها مجرد معبر يمر منه إلى حقول الوعظ والتذكير المتعددة التي بنى عليها هذا الديوان الأخلاقي، ليكون مفيدًا منبها لا مخيلًا معجبًا.

---

(١) س. ز / شروح: ص ١٧٦٥ - ١٧٦٧.

(٢) قوله: أبني كنانة إن حشو كنانتي... نبلًا بها نبل الرجال هلوك. الدرعيات / شروح: ص ١٩٠١.

(٣) قوله: أعاذل إني إن يرد جاهلية... شباب يرد في جاهليته علمي. نفسه / نفسه: ص ١٩٩٤.

(٤) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعيxxي بما يترك الغني فقيرا. نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٥) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: ٢/٢١٥.

٣ - **النهايـة:** وهو اصطلاح أحصر استعماله في الدلالة على انتهاء الحركة الشعرية التي يعلن عنها توقف الشاعر أو المنشد - غير مختار - عن الإنشاد لنفاد الأبيات، خلافًا للخاتمة التي تتميز كما أوضحت بوظيفتها الهيكلية الدلالية، ولذا يمكن وصفها - أي النهاية - بالإنشادية لأنها آخر ما يسمعه المتلقي من القصيدة سواء كان ذلك آخر المتن / الغرض أم آخر الخاتمة نفسها.

وتتأرجح النهايات الإنشادية في قصائد الشعراء بين طرفين متباعدين هما البروز والشحوب، ومعيار نجاح الشاعر في الانتهاء إشعار المتلقي بأن القصيدة قد انتهت، وذلك بالمجيء ببيت لا يتوقع أن يُسمع بعده بيت لاحق، ويكون ذلك أيسر عندما تأتي النهاية في آخر الخاتمة، لأن الخروج من المتن إلى معاني الختم يهيئ المتلقي لسماعها ويجعله يتنبأ بها وهو يحس بتنازل إيقاع الحركة الشعرية واتجاهها نحو وقف السكوت، ويمكن أن نصف هذا النوع من الانتهاء بالنهاية الميسرة المستشرفة أو المتوقعة.

أما ما يأتي منها في آخر المتن / الغرض فإن معيار نجاح الشاعر فيه أن يجعله محكمًا، وعلامة إحكامه أن يكون قفلًا «لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه»[١].

وتسمى النهاية الإنشادية عندما تكون محكمة قاعدة القصيدة[٢].

وقد يرغب الشاعر في أخذ العفو وإسقاط الكلفة فيقطع قصيدته «والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا»[٣] كأن الشاعر تعمد ألا يجعل له نهاية، فتكون القصيدة بدون قاعدة كمعلقة امرئ القيس.

ويتضح من تتبع نهايات الحركة الشعرية في قصائد السقط أن النمط الغالب فيها هو النهاية المحكمة التي يحس المتلقي عند سماعها بأنها آخر أبيات القصيدة

---

(١) العمدة: ١/٢٣٩.

(٢) نفسه: ١/٢٣٩، ٢٤١.

(٣) نفسه: ١/٢٤٠.

المنشدة، وذلك لورودها مستشرفة في آخر الخاتمة الدلالية كما يتبين من قوله منهيًا إحدى خواتيمه الناصحة:

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطًا
فعند التناهي يقصر المتطاولُ
توقَّى البدورُ النقصَ وهي أهلَّةٌ
ويدركها النقصانُ وهي كواملُ[1]

أو لورودها قاعدة في آخر المتن نفسه كما نجد في مثل قوله في آخر مدحه لأحد الشعراء بكثرة الأسفار والتطواف:

كذا الأقمارُ لا تشكو وناها
وليسَ يعيبها أبدًا سفارُ[2]

أو قوله بعد التنويه بشجاعة الممدوح وانتصاره على الروم:

فلولاك بعد الله ما عرف الندى
ولا ثارَ بين الخافقين قتامُ
ولا سُلَّ في نصر المكارم صارمٌ
ولا شُدَّ في غزو العدو حزام[3]

وإذا كان نمط النهاية المحكمة التي لا يمكن الزيادة عليها ولا يأتي بعدها أحسن منها هو الغالب على أواخر معظم السقطيات كما ذكرت، فإن بعد النهاية في بعضها عن الإحكام يبدو واضحًا في الانتهاء المنقطع الذي يفاجأ به المتلقي وهو ما يزال يترقب توالي أبيات القصيدة، كما يتبين من قوله في آخر إحدى فخرياته:

ولي نفسٌ تحل بي الروابي
وتأبى أن تحلَّ بي الوهادا

(١) س. ز / شروح: ص ٥٥٢.
(٢) نفسه: ص ٨٢٠.
(٣) نفسه: ص ٦١٧.

تمـــدُّ لـتـقـبـض الـقــمـريــن كــفًّــا

وتحــمــل كـــي تــبــذ الـــنــجــم زادا[1]

أو قوله:

ولــقــد أبــيــتُ مـــع الـــوحـــوش بـبـلـدةٍ

بـــين الـــنـعـــائـم فـــي نـــســيــم نـعــائـمِ

غـــرثـــان يـقـتـنـص الـظـبـــاء ومـــاطــرٌ

يـــرعـــي الـظـبـــاء بـكـل نـــوءٍ ســـاجـــم[2]

لكن السقطيات التي تبدو النهايات فيها غير محكمة تظل جد قليلة[3].

ويتبين من تتبعها أن بعد النهايات فيها عن الإحكام يحتمل تفسيرين: أحدهما أن يكون الشاعر قد تعمد أن يجعلها بدون قاعدة مجربًا طريقة صفيه امرئ القيس في إنهاء معلقته، والثاني أن تكون نهايتها الأصلية المحكمة قد أسقطت مع ما أسقط من أبيات الديوان بعد التوبة من الشعر.

وخلافًا لقصائد السقط تبدو النهايات في اللزوميات بعيدة في معظمها عن الإحكام الذي يُشْعِر المتلقي بانتهاء أبيات المنظومة كما نجد في مثل قوله:

إذا وهـــب الـــلـــه لـــي نـعــمــةً

أفـــــدت المـــســـاكـــين ممــــا وهـــب

جـعـلـت لــهــم عـشــر ســقــي الـغــمـام

وأعــطـيــتــهــم ربــــع عــشــر الــنـهــب

وإلا فــلــيــس عــلـــى قـــادح

إذا مـــا كــبــا الــزنــد دفــــع الــلــهــب

(١) س. ز / شروح: ص ٦٠٠ – ٦٠١.

(٢) نفسه: ص ١٤٨٤ – ١٤٨٦.

(٣) نفسه: ص ٤٠١.

ولـــو أرســلــت فـــي المــهـــب الجـنـــوب

لمـــا عـــجـــزت عـــن ســلـــوك المـــهـــب[1]

ولا نستغرب أن تكون هذه النهايات مفتقرة إلى مثل العناية التي حظيت بها نهايات السقطيات، فالتجويد لم يكن غاية الشيخ من نظمه ديوانه الوعظي، ورغم ذلك لا نعدم بعض الأبيات التي يستشف منها أنه صاغها صياغة دلالية متميزة لتكون معلنة عن نهاية اللزومية، ويطرد ذلك في الأبيات التي تدعو معانيها إلى اليأس من نعيم الدنيا الزائف والاتعاظ بالحقيقة الوحيدة الثابتة أي الموت:

لـــلـــــــرزق أســــبـــــاب تـــســبـــب

والـــعـــيـــش مـــأمــــول مـــحـــبـــب

وصـــبـــابـــة الإنـــســـــان بـــالـــد

نـــيـــا أرتـــــــك دمًـــــــا تـــصـــبـــب

والمــــــــوتُ طـــــب لـــيــــس يـــبـــ

رئــــه الـحـكــيــم وإن تـطـبـب

والـــصـــمـــتُ يـــلـــزمـــه الـــفـــتـــى

مـــن بـــعـــدمـــا غـــنـــى وشـــبـــب[2]

وتشغل الدرعيات التي أنهاها بنهايات غير محكمة فجعلها بدون قواعد ثلث الديوان الصغير، كقوله في ماوية الدرع:

مـــثـــل غـــديـــر الحــــزن جـــيـــد شـفـعـا

وافـــى جـــنـــوبًـــا أو شـــمـــالًا مـــســـعـــا

رد شـبـــا الـنـبــع وخـيـــل نـبـعـا

جيب على ذي السِّمع يحكي السِّمعا

---

(1) اللزوم: ١/١٩٠.

(2) نفسه: ١/١٨٤.

فــي الــطــبــع مــنــهــا أن تــظــن طــبــعــا

كــالــثــغــب أعــطــتــه الــســيــول جِــزعــا[1]

فالغاية الفنية في هذه الأبيات كانت تصويرَ شبه الدرع بالماء، وبذلك صار المعنى الواصف في البيت الأخير قابلًا لأن يشفع بمعنى آخر يزاد بعده، وقابلًا أيضًا لأن يستغنى عنه هو نفسه ويكتفى بمعنى البيت الذي قبله، وهي خصيصة تفيد أن الشاعر لم يحكم بناء هذه النهاية الإنشادية بجعلها قاعدة لا يمكن الزيادة عليها.

ويتضح من اقتران معظم[2] النهايات غير المحكمة في درعياته بالوصف التصويري، أن الشيخ نحا بها منحى نهاية معلقة امرئ القيس التي تنقطع عندها الأبيات والمتلقي ينتظر ما بعدها، أما درعياته الأخرى فقد سلك في إنهائها مسلكه في السقطيات، فأحكم نهاياتها وجعل كل واحدة منها قاعدة تشعر المتلقي بانتهاء الأبيات، سواء في آخر الخاتمة كقوله في آخر إحداها بعد تصوير الدرع والفخر بفضائله:

ثــم قــصــريْ مــوت وقــد فــات كُــلا

مــنــه فــوت إن ســيــدًا أو حــقــيــرا[3]

أم في آخر البؤرة النمطية كقوله يصفها أيضًا:

لــم يــلــق فــي روع لــهــا خــوف صــارم

فــفــاز بــطــهــر مــن تــقــى المــوت روعــهــا[4]

وتشهد الدرعيات غير القليلة التي لم يحكم الشيخ نهايتها بأنه لم يكن يستضعف عند نظمه ديوانه الأخير هذا النوع من الانتهاء، لكن غلبة[5] النهايات المحكمة فيه تؤكد أنه كان يرى إحكامها أجود وأقوى للنظم، وهو نفسه الأسلوب الذي اختاره لحركته

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٤ – ١٨٦٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٨٦٠، ١٨٨٠، ١٩١٣، ١٩١٥ وغيرها.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٨١٠.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٣.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٧١١، ١٧١٩، ١٧٤٣، ١٧٧١، ١٧٧٣، ١٨١٠، ١٨٧٠، ١٩٠٨.

الشعرية في قصائد السقط، فالحركة في هذه القصائد اعتمدت اعتمادًا صريحًا على المبادئ البديعة والمخالص اللطيفة، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد اختار لها النهايات المحكمة لأن التجويد كان غايته الأولى من نظمها.

IV - **الإسهـاب**: والإطناب بمعناه[١]، ومفهومه القريب المبالغةُ الكمية في الوصف، والإكثارُ من الأبيات إكثارا يمتد به البناء العمودي للقصيدة فتعد من الطوال المشهورة، كمعلقة عمرو بن كلثوم ومطولات الكميت الذي كان معروفًا بتطويل القصائد[٢].

لكن هذا المفهوم الكمي للإسهاب يصبح ملتبسًا عندما يرد إلى دلالته النقدية التي تجعله مصطلحًا يتأرجح بين طرفين معياريين يكون لدى أحدهما محمودًا مرغوبًا فيه، ولدى الثاني مذمومًا مرغوبًا عنه، فالإسهاب «كثرة الكلام صوابًا كان أو خطأ، وتختلف الصفة منهما، فإن كان إكثارًا مع إصابة قيل: رجل مسهب، بكسر الهاء، وإن كان إكثارًا مع خطاء من خرف وذهاب عقل قيل: رجل مسهب، بفتح الهاء»[٣].

وقد فضل بعض النقاد الأخطل على الفرزدق وجرير لقصائده الطوال[٤]، وعدوا المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وأدل على اقتداره على الشعر منه[٥]، واستحبوا الإطالة «عند الإعذار والإنذار والترهيب والإصلاح بين القبائل»[٦]، وبدا من بعض أحكام ابن سلام أنه كان يعد الطول في بعض القصائد شاهدًا على فحولة صاحبها [٧].

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٨٣٤.
(٢) الفصول والغايات: ص ١٣١.
(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٣٤.
(٤) انظر معجم الأدباء: ٦٦/٢٠.
(٥) انظر العمدة: ١٨٧/١ – ١٨٨.
(٦) نفسه: ١٨٦/١.
(٧) انظر طبقات فحول الشعراء: ٦٥/١، حيث يذكر أن من قدموا الأعشى على غيره أرجعوا ذلك إلى أسباب فنية منها أنه كان أكثرهم طويلة جيدة. وانظر: ١/ ١٤٧، حيث يقول عن الأسود بن يعفر: «وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته».

وقد أحس الشعراء المتكسبون بطمع كثير من الممدحين في أن تطول القصائد التي تصاغ فيهم، فجعلوا الإسهاب دليلًا على عنايتهم بهم كما يتبين من قول بعضهم يخاطب ممدوحه:

نفس طال كان لولاك يغني الـ
ـعفو منه ويقنع الميسور[1]

وقد يبالغ الشاعر في الإطناب فيبدو مغاليًا، لكن المساعي إذا كثرت لم يحط بها إلا الوصف المسهب:

لم تغل في وصفك مع طولها
بل وجد الشعر مقالًا فقالْ[2]

وأسرف الشعراء في التملق فعدوا القصيدة مهما طالت قصيرة بالقياس إلى قدر الممدوح وعلاه، واعتذروا عن عجزهم وقصورهم عن أن يبلغوا بأبيات القصيدة العدد الذي يليق بمقامه[3].

ونظر بعض الشعراء والنقاد المتأخرين إلى المزال والمزالق التي يجر إليها الإسهاب، فرغبوا عنه ونفروا منه احتراسًا من أن تفضح الإطالة الشاعرية المولدة [4]، ودفعًا للإملال الذي يجلبه إثقال البناء بفضول الكلام[5]، فالقلادة يكفي منها ما أحاط بالعنق.

وخالف بعض المتكسبين المعيار المشهور فاعتبروا إطالة المديح طمعًا في النوال هجوًا غير معلن للممدوح [6].

---

(١) ديوان مهيار: ٦٢/٢. وانظر قوله: لك الطويل الشوط من خيولها... فليس ترضى لك باقتصادها. نفسه: ٣١٩/١.

(٢) نفسه: ١٧١/٣.

(٣) انظر قول مهيار: كثرت وهي دون قدرك فاعذر... في قصوري واقنع بما قال وسعي. ديوانه: ١٧٤/٣.

(٤) الصناعتين: ص ٢٧.

(٥) العمدة: ١٨٧/١.

(٦) انظر قول ابن الرومي: وكل امرئ مدح امرأ لنواله... وأطال فيه فقد أطال هجاءه. ديوانه: ١١١/١.

وقد عد بعضهم الاعتدال والتوسط بين الإطالة والتقصير مخرجًا[1] يقي الشاعر مزلة الإسهاب وفقر الايجاز، لكن مفهوم هذا الاعتدال يظل نسبيًا حينما ننظر إلى المنجز، لأن القصيدة قد تزيد على ستين بيتا وتعد غير مسهبة إذا استعذبها المتلقي، وقد تقل عن عشرين بيتًا وتعد رغم ذلك طويلة مملولة إذا ما استثقلها.

فالإسهاب ليس قيمة عددية إذا تجاوزتها القصيدة عدت طويلة، ولكنه استثقال يتسلط على حس المتلقي عندما تختل علاقة الانسجام والتكامل بين البناء الدلالي والحركة الشعرية وبين عدد الأبيات فيشعر بالملل، وأعني بذلك أن المعيار في وصف قصيدة ما بأنها مسهبة أو موجزة هو الاستطالة والاستقصار لا الطول والقصر الكميان.

إن اختلاف المعيارين الكمي والحسي هو الذي يفسر اختلاف الشعراء والنقاد في استثمار الإسهاب والحكم عليه، ونجد في بعض مصنفات الشيخ ما يفيد أنه كان يعد الإطالة من أساليب الخطاب التي يقتضيها أحيانًا أدب الرد على المراسلات[2] أو المديح الحاث على الجود[3] أو التهنئة الصادقة، كما يتبين من اعتذاره لبعض أصدقائه عن عدم إسهابه في التهنئة التي أرسلها إليه:

هـنـاءٌ مـن غـريـبٍ أو قـريـب
كـلا وصـفـيـه حـق لا فـري
ولـولا مـا تـكـلـفـنـا الـلـيـالـي
لـطـال الـقـول واتـصـل الـروي[4]

---

(١) انظر مثلًا قول ابن قتيبة: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد». الشعر والشعراء: ١/٧٥ - ٧٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٣.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٤) س. ز / شروح: ص ١٣٢٨ - ١٣٢٩.

إلا أن موقفه النقدي الصريح منه يتجلى في تحذيره شبه المطرد الشعراء من المزالق التي يؤدي إليها، بالتنبيه على أن الإكثار مظنة العثار[١]، وتشبيه المسهب بخابط الظلماء[٢] وحاطب الليل[٣]، وأن مثل أبيات القصيدة مثل الإخوة يكونون عرضة للعيوب وهم قلة، «فكيف إذا بلغوا المائة في العدد»[٤].

وعندما افتخر النابغة الجعدي – في إحدى مشاهد الغفران – على الأعشى بأنه أطول منه نفسًا وأنه بلغ بعدد البيوت ما لم يبلغه أحد من الشعراء قبله، جعل الشيخ هذا الأخير يقول: «أتقول هذا وإن بيتًا مما بنيتُ ليعدل بمائة من بنائك وإن أسهبت في منطقك، فإن المسهب كحاطب الليل»[٥].

ولم يخف الشيخ إعجابه بقصيدتين مطولتين لذي الرمة سلمتا من العيب[٦] على طولهما، لكنه كان مقتنعًا بأن الإسهاب لا يقود إلا إلى الزلل:

أسهبَ الناسُ في المقال وما يظـ

ـفر إلا بزلةٍ مسهبوه[٧]

ولا يبدو أن الشيخ كان يرسم للإسهاب المذموم حدودًا عددية دقيقة، فرغم الحذف الذي لحق أبيات السقطيات في مرحلة العزلة، يكشف ما تبقى منها عن أنه كان يعد مقاربة الستين بيتًا طولًا مقبولًا.

وقد تجاوز هذا العدد في غير قليل من قصائده فبلغ في بعضها[٨] ستة وسبعين بيتًا، وأطول سقطياته في الصورة التي وصلت إلينا تبلغ إحدى وثمانين بيتًا[٩]، وهو

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٥.

(٢) رسالة المنيح / إ. عباس: ص ١٨٠.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٨. وانظر رسائله / عطية: ص ١٠٤، ورسالة الغفران: ص ٢٢٩.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٣٠.

(٥) نفسه: ص ٢٢٩.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠ – ٤٥١.

(٧) اللزوم: ٦٠٨/٢.

(٨) انظر: س. ز / شروح: ص ١١٤ و٤٧٣.

(٩) نفسه / نفسه: ص ٢٥.

عدد كثير يؤكد أنه لم يكن يقيد حكمه على الإطالة المذمومة بعدد الأبيات، ولكن بالخروج إلى فضول الكلام الذي يصبح أحيانًا – ولو كان مدحًا وثناء – نوعًا من إساءة الأدب، فالإطناب «في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب، وترك البيان لما ظهر أجدر وأوجب»[1]، وإذا جنب الشاعر قصائده هذا الفضول كان الطول تطابقًا منسجمًا بين الهيكل والمعاني والحركة لا يستغني عنه التجويد الشعري، وهذا التطابق الفني هو ما يجعل المتلقي عند سماعه أطول السقطيات لا يحس بإسهاب الشاعر فيها.

أما اللزوميات فقد كان بعدها عن مفهوم الشعر المجود سبيلًا إلى تجريب الإسهاب في صورته الكمية العددية غير المقيدة بما تقتضيه الهيكلة النمطية، ولذلك نجد الشيخ يتجاوز في إحداها مائة بيت[2].

وتختص الإطالة في الدرعيات بدلالة نقدية تميز مقصديتها من مفهوم الاعتدال الذي اقترن به طول السقطيات رغم إشراك الديوانين في الانتساب إلى متن الشعر المجود، فديوانه الصغير يعتبر في مجمله مبنيا على الإسهاب الدلالي، لأن قطعه خصصت كلها لوصف نفس الموصوف رغم أن حقيقته[3] تبين وتُعرف من القطع الأولى، لكن الغاية منه في مرحلة العودة إلى الشعر المجود المطهر من الرذيلة كانت إقناع الشعراء بأن الشاعر الخبير السليم الحس يستطيع أن يأتي بالجيد المبتكر[4] ولو كان وصفه – لنبل المقصد الأخلاقي – مقصورًا على موضوع واحد كالدرع.

وإذا كان الشيخ قد وقف بأبيات بعض درعياته عند ما دُون خمسة أبيات، فإن تجاوزه الأربعين في غير قليل منها[5] والستين في أطولها[6]، دليل على أنه كان يريد

---

(١) رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٢) انظر اللزوم: ١/ ٢٣١ – ٢٣٩.

(٣) انظر قولته السابقة: «والإطناب في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب...». رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) انظر الدرعيات / شروح: ص ١٧٤٩، ١٨١٢، ١٩٤٧، ١٩٧٦.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

أن يؤكد أن وحدة الموصوف التي قد يفرضها المقصد الأخلاقي لن تحول دون تجويد الشاعر لأشعاره، وجعلها معجبة مخيلة وإن أسهب وأطنب، لأن الصور الشعرية الطريفة التي تثمرها القدرة الشعرية على الابتداع والابتكار لا تمل.

إن تأرجح المعاني المفهومة من الكلام بين الحقول اللغوية والمنطقية يفسره اشتراك قوانين اللغة والمنطق في إنتاجها، دون أن يكون هذا التكامل مانعًا أن ينتج المُفهِم هذه المعاني أو كثيرا منها اعتمادًا على علامات إفهامية أخرى غير الأصوات اللغوية، ورغم ذلك يظل الشعر بعيدًا عن أن يكون نظامًا إفهاميًا مستقلًا بمعانيه عن الأبنية اللغوية التداولية، فالشعر لا ينتج معانيه إلا من حيث هو كلام، لكن ذلك لا يعني أن هذه المعاني تصبح شعرية بكلاميتها، فالشاعر - رغم كونه يتكلم - لا يصنع معانيه ليفهم فحسب، ولكن ليستمتع ويمتع المتلقي بجماليات صناعة المعنى الشعري، بتحويل ثنائية الإفهام والفهم إلى ثنائية إلذاذ وتلذذ تُشكَّلُ فيها المعاني الشعرية من خلال التذكر والاختراع واللعب التخييلي، وتُبنى من خلال تنميطها بإحكام بناءيها النوعي والكمي، ولا يستطيع أي متكلم أن يكسو معاني كلامه هذا اللباس الجمالي، إلا أن يكون ممن وهبت لهم الغرائز فصار شاعرًا.

****

الفصل الثاني
الجملة الشعرية

إذا كان البناء في القصائد الصريحة والمخدجة والمقطوعات والمطولات يختص في مظهره القريب بكونه مراكمة طولية عمودية للأبيات والمعاني التي تتضمنها، فإن البيت الذي يعد اللبنة الفنية التي لا غنى عنها في هذا البناء ليس في حقيقته إلا مراكمة عرضية أفقية لهذه المعاني، داخل أنساق متفاعلة تتناهى نظريًا عند أواخر الأبيات مكونة الجمل الشعرية التي تعد النواة المستقطبة لكل وسائل الأداء الشعري، ولكل العناصر الأولى التي يعتمد عليها الشاعر في نظمه مقصدًا كان أم مقطعًا، وأعني بذلك أن الجملة الشعرية هي التجلي الفني للتكامل والتعارض اللذين ينشآن عن تفاعل سلط الجملة الايقاعية النغمية التي يكون بها البيت موزونًا مقفى، والجملة الصرفية النحوية التي يكون بها كلامًا، والجملة البلاغية التعجيبية التي يصير بها مخيلًا، في حيز مشترك تتداخل فيه عناصرها المتباينة تداخلًا يجعل كل واحدة منها توصف في الحين نفسه بأنها إيقاعية نغمية ونحوية وبلاغية تعجيبية، أي جملة شعرية متعددة الأنساق.

ولعل أبرزَ مظهر لتنازعِ هذه السلط الثلاث بناءَ الجمل الشعرية هشاشتُه التي تجعله عرضة للاختلال السريع تأثرًا بالتفريط والتساهل أو الإفراط والتكلف، خلافًا لبناء عناصر الكلام في ما سوى الشعر من ضروب الخطاب التي تكون أقل تعرضًا للعيوب.

وقد أدرك النقاد والعلماء رسوخ هذه الهشاشة في جمل الكلام الشعري، فوصفوا الشعر بأنه «موضع اضطرار وموقف اعتذار»[1] يخرج فيه الكلم عن أبنيته وتمال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله، ونبهوا على أن قصائد القدماء على فصاحتها قلما «تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه»[2].

وليس الحديث عن البيت إلا حديثا عن الجملة الشعرية التي تفرغ فيه لأنه قالبها، ولذلك نجد الشيخ يصفه بأنه مجمع العلل لما يجوز أن يجتمع فيه من زحاف وخرم وحذف وضرورة شعر مع ذلك[3]، وليس أضعفَ لشعر الشاعر من أن تكثر الأبيات المعلولة في قصائده فينعت لفظه بالمريض[4].

وقد أحس أبو العلاء باقتداره وتفوقه على أدباء عصره وشعرائه في إحكام صنعة الكلام وبنائه فلم يكتف بالافتخار بهذا التفوق، ولكنه تعدى ذلك إلى اتهامهم بالإغارة على أساليبه وسرقتها لعجزهم عن تطويع فن الكلمة وتفادي مزالقه:

إذا ما قلت نثرًا أو نظيمًا

تتبَّع سارقو الألفاظ لفظي[5]

ولا يختلف الشيخ عن غيره من فحول الشعراء وحذاقهم في قدرته على إحكام بناء جمله الشعرية وتجويدها، لكن تتبع أنماط هذه الجمل في متنه الشعري الكبير يكشف عن تحول في طريقة بنائها يفسره تغيرُ موقفه من الشعر عند اعتزاله، وتحولاتُ إنجازه من خلال تعددِ الدواوين التي نظمها وتباينِ أساليبها الفنية، فالجملة في السقطيات كانت تستجيب لنزعة التجويد التي فرضها عليه انتسابه إلى الشعر

(١) الخصائص: ٣/١٨٨.
(٢) الوساطة: ص ٤.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.
(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١/٣.
(٥) اللزوم: ٢/١١٤.

وتبنيه مذهب التبادي في صوغ القصائد، بينما تبدو في اللزوميات نظمية باردة تثقلها الصنعة المتكلفة والتساهل الايقاعي النغمي.

أما جمل الدرعيات فقد حاول الشيخ فيها بعد عودته المحتشمة إلى الشعر المجود أن يجعل كثافة أنساقها البلاغية التعجيبية ووحداتها المعجمية الصرفية بديلًا من الأغراض النمطية التي أرغمته معاييره الأخلاقية على نبذها.

****

المبحث الأول
النسـق النحوي البلاغـي

أجمع كل الذين عرَّفوا الشعر من النقاد وغيرهم على أن الشعر كلام، والكلام كل لفظ مفيد يدل على معنى يحسن السكوت عليه، ولا يتأتى ذلك إلا بتعلقِ الكلم بعضها ببعض واعتمادِ الإفادة على ركنين لا يكون بدون تكاملهما كلام هما المسند والمسند إليه[١].

وتشترك في الخضوع لهذا الحكم كلُّ ضروب الخطاب المبتذل المرذول منها والأدبي، لأن المعاني المستفادة من تعلق عناصر الكلم فيها كلها ليست سوى معاني النحو وأحكامه[٢].

وقد أحس النقاد بهذا الالتباس[٣] بين البعد الإفهامي التواصلي للكلام وبين البعد الجمالي الأدبي، فاختصوا النثر الفني والشعر بصفة البيان[٤] والبلاغة[٥]، مومئين بذلك إلى أن الجمالية الأدبية سمة يكتسبها الكلام من خروج أحكامه النحوية من حقلها المتناهي إلى رحابة الحقول البلاغية غير المتناهية.

---

(١) انظر مقدمة دلائل الإعجاز: صفحة ش.

(٢) نفسه: صفحة ش.

(٣) انظر ما تقدم: ٣٨/١.

(٤) انظر تصور الجاحظ للبيان في قوله: «البيان اسم جامع لكل كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير». البيان والتبيين: ٧٦/١.

(٥) انظر تعريف ابن خلدون للشعر بأنه « هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة...» مقدمته: ص ٥٧٣.

وسلم الجرجاني[1] بأن ضروب الكلام تتفاضل من حيث الثقل والخفة والصفاء والشوب والبراعة، والجزالة واللطف والشرف والابتذال والخصوصية، وما سوى ذلك من الصفات التي تقرب أساليب القول من مزية الفصاحة والبلاغة والبيان أو تبعدها عنه، إلا أنه لم يرجع ذلك إلى تكامل أو تباعد بين حقلي النحو والبلاغة، ولكن إلى حقل وحيد هو النظم الذي يكون فيه الوجه البلاغي هو نفسه الوجه النحوي، كما يتبين من قوله: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها... هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا وخطؤه إن خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه»[2].

ولم يستثن الناقد من ذلك أي مظهر من مظاهر الصنعة المسموعة والمعقولة التي يزين بها الكلام الفصيح المجزل، فيسر النفوس ويطربها لأنها ترد كلها إليه: «وإذ قد عرفت ذلك فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصًا دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيت قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية مما

(١) انظر دلائل الإعجاز: ص ٤٦ – ٤٧، و٥٨ – ٥٩ وغيرها.
(٢) نفسه: ص ٦٤ – ٦٥.

كانت وعند ماذا ظهرت، فإنك ترى عيانا أن الذي قلت لك كما قلت.... [ثم] اعمد إلى قول البحتري: الأبيات... فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهًا من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه وأتى مأتى يوجب الفضيلة... وهكذا السبيل أبدا في كل حسن ومزية رأيتهما قد نسبا إلى النظم، وفضلٍ وشرف حيل فيهما عليه»[1].

وقد نجم عن دفاع الجرجاني المتحمس عن وحدة المفهوم النحوي البلاغي للنظم واكتفائه بمفهوم الفضيلة[2] لتمييز علو الكلام الفصيح البليغ، أنه أنكر فاعلية ما نعته[3] بالألفاظ المجردة والكلم الفردة ورد كل ما توصف به من فصاحة وحسن وشرف إلى التعليق النحوي[4]، لأن ما يعرض لها من ذلك عند ارتباطها بعضها ببعض يختفي في رأيه إذا أفردت عما قبلها وما بعدها.

ويبدو الناقد بهذا الإنكار مخالفًا لمعظم النقاد الذين اتفقوا على أن العناية باللفظة المفردة يعد أول[5] المداخل إلى صناعة الكلام المعجب، بل إن بعضهم قد ذهب إلى أن سر الفصاحة يكمن في الحروف نفسها.

ويتبين من الحذر والدقة والعناية التي كان الشعراء يولونها للألفاظ المفردة، وكذا من المعايير الصارمة التي كان أبو العلاء ونظراؤه من فحول التيار البدوي الحضري

---

(١) دلائل الإعجاز: ص ٦٨ - ٦٩.
(٢) نفسه: ص ٣٨، ٥٠، ٥٨، ٦٨.
(٣) نفسه: ص ٣٨ و٤٤ - ٤٥.
(٤) نفسه: ص ٣٧ - ٣٨.
(٥) انظر مثلًا نقد الشعر والصناعتين وسر الفصاحة، وانظر رد ابن الأثير على مثل هذا الرأي في المثل السائر: ١/٦٦ - ٦٧ و١/١٤٩.

يحتكمون إليها في اختيار معجمهم الشعري[1]، لصون فصاحته من المبتذل السخيف والمشترك الوغد والثقيل المستكره... أنهم كانوا يدركون أن شعرية الجمل في الكلام الموزون تبدأ من مفردات المعجم الشعري الذي ينمط كل شاعر حقوله، ويرسم حدودها الفنية وهو يغنيه كيفًا بما يستقيه من ذاكرته الشعرية ومحفوظه العلمي اللغوي.

أولًا - المعجم الشعري العلائي: النمطية المعجمية.

تستمد الوحدة المعجمية فاعليتها اللغوية والشعرية من حقلها الدلالي المحدود بحروف الجذر الاشتقاقي الذي ينتج المعنى المعجمي بتحوله إلى وحدة صوتية توسم بالكلمة[2]، وهي وحدة يكون لها باللفظ دلالة قوية هي الدلالة اللفظية، وقد يصير لها بصيغتها الصرفية دلالة صياغية، وبالاستدلال دلالة معنوية[3].

ويعتبر الشيخ استعمال الشعراء للوحدات المعجمية استعمالًا كثيرًا ما يستقل بمعاييره عن الاستعمال اللغوي الواسع، فرغم كون كل واحد منهم يستمد ألفاظه من المعجم الكبير الذي تختزنه ذاكرة كل متكلم يشاركه في استعمال نفس اللغة، يظل التصرف الشعري في هذا المعجم تصرفًا فنيًا خاصًا لا يبالي بمخالفة الاستعمالات الشائعة والحد من سلطتها.

فقد ذكر أن الناس في عصره يخصون بلفظة اليراع قصب الأقلام، لكنه نبه على أن المراد به في الشعر القديم القصب مطلقًا[4] رغم أنه استعمله كغيره من شعراء عصره بالمعنى الخاص[5].

---

(١) انظر فخر مهيار بخلو أشعاره من الألفاظ الفاحشة والمبتذلة السخيفة في قوله: لم تمتهن بلفظة يلفظها... من شرها السمع ولا معنى يرد. ديوانه: ١/ ٣٤٣. وقوله: من الغر الغرائب لم يعبها الكلام الوغد والمعنى الرديد. ديوانه: ١/ ٢٩١.

(٢) انظر همع الهوامع: ٣/١، حيث يعرف السيوطي الكلمة بأنها (قول مفرد مستقل أو منوي معه».

(٣) انظر الخصائص: ٩٨/٣.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢٤/٢.

(٥) انظر قوله مادحًا: دع اليراع لقوم يفخرون به... وبالطوال الردينيات فافتخر. س. ز / شروح: ص ١٥٦.

ويتضح من تتبع المصنفات التي تعرض فيها للشعر ناقدًا وشارحًا، أن اهتمامه كان منصرفًا في غالبه إلى الوحدات المعجمية قبل المعاني المركبة، ويمكن أن نصنف الأنماط المعجمية التي اهتم بها في تصوره النقدي للشعر وراعاها في منجزه حسب خصوصية حقولها التصنيف الآتي:

I - **زمن التداول:** تعد فصاحة الألفاظ المعيار الأول الذي كان الشعراء المتبادون يحتكمون إليه وهم ينتقون معجم قصائدهم، وإذا كان العلماء في عصور التدوين الأولى قد رسموا للفصاحة حدودًا جغرافية تحصرها في لغة الأعراب الأقحاح وتقصي لغة أهل المدر ومن تأثر بفساد لغتهم من أهل الوبر المجاورين لهم، وحدودًا أخرى زمنية تقصي المولدين وكل من أدرك عصر فساد السليقة اللغوية من مخضرمي الشعراء، فإن مفهوم الفصاحة لدى الشيخ أصبح مقصورا في عصره على زمن التداول دون بيئته الجغرافية، بعد أن أدرك بعلمه وخبرته أن أعراب زمانه قد استنبطوا[1] في بواديهم فلم يعربوا إعراب أجدادهم، وقد نجم عن هذا الاستضعاف أن صار قدم الألفاظ لديه هو المعيار الوحيد لفصاحة المعجم الشعري.

ويبدو من حرصه على الإشارة إلى عصر استعمال بعض الألفاظ أن رتب الفصاحة لديه كانت تتفاوت بحسب تأخر زمن تداولها أو تقدمه، وأفصحها ما تحدث به الجاهليون ومن أدركوهم، ويخصه الشيخ عادة بمصطلح قديم الذي يدل كلما استعمل على الفصاحة المطلقة التي لم تشبها شوائب التأخر الزمني.

فلفظة الزط التي استعملها معاصره الأمير الشاعر بن أبي حصينة وهو يقصد الجيل المعروف، وكذا لفظة الصنوبر لدى نفس الشاعر، كلمتان فصيحتان لأن العرب تكلمت بهما قديمًا[2] كما تشهد بذلك بعض أشعارهم.

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول، والصاهل والشاحج: ص ٥١٩ - ٥٢٠، واللزوم: ٢/٩٩.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢ و٢٤. وانظر في نفس الصفحتين الأشعار التي احتج بها على قدمهما.

وقد تبدو بعض الألفاظ للمتلقي كالمولدة عندما يسمعها من شاعر محدث، لكن ورودها في الشعر القديم يكون كافيًا للتدليل على فصاحتها، كالمقط التي استعملها الراجز قديمًا[1]، وكلفظة الروس في بيت لابن أبي حصينة[2] فتحقيق «الكلمة أن يقال الرؤوس»[3]، لكن الفصحاء تكلموا قديمًا بالروس كما يتبين من بعض أشعارهم[4].

وقد كان من نتائج ربطه فصاحة اللغة بقدم العصر أن التأريخ لتداول اللفظة أصبح لديه سبيلًا إلى تحديد موقعها من حقل الفصاحة، فأبو تمام قد استعمل لفظة «طيبة» بتخفيف الباء في شعر له[5]، و«طيبة اسم لمدينة النبي (ﷺ)، وقيل إنه اسم حدث في الإسلام... وكان بعض أهل اللغة يزعم أن الاختيار فيها طيبة بالتشديد، ولا ريب أن ذاك هو الأصل»[6].

ويعلن الشيخ عن ابتعاد الوحدة المعجمية عن الفصاحة عندما ينعتها بأنها مولدة أو كالمولدة[7] إذا اشتقها المتأخرون من أصل تكلم به قديمًا، وأبعد من المولد عن الفصاحة – لديه – المعجم الذي تكلمت به العامة ولو بني على أصل فصيح كتسكينهم اللام المفتوحة في القلعة[8]، وقولهم «الطيبة» في مصدر الشيء الطيب[9] بزيادة الهاء، وأهل اللغة ينكرون ذلك ويختارون حذفها، وكتسميتهم الخصي خادمًا[10] رغم أن كل من خدم من فحل وخصي مستحق لهذا الاسم.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢/٢.

(٢) المقصود ابن أبي حصينة وقوله: في ديوانه: ١٤/١: من الحبي أو قطر / / ما دق من روس الإبرْ.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٥/٢.

(٤) قول بعضهم: إنما هند كشمس بدت... يوم غيم فوق روس الجبال. نفسه: ٢٥/٢.

(٥) قوله: ولطاب مُرتبعٌ بطيْبَة واكتست... بردين برد ثرى وبرد ثراء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(٧) نفسه / نفسه: ١٦٥/٤.

(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٣.

(٩) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(١٠) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٣١.

وتعد نسبته اللفظةَ إلى استعمال العوام مؤاخذة نقدية لمن استعملها من الشعراء على إخلاله بفصاحة معجمه، وقد يعتذر عمن يكبرهم من حذاقهم بما يُسوغ ضعف الاستعمال، لكن تنبيهه على شبهة التداول العامي تظل لديه تحذيرًا لناشئة الشعراء من أن يحذوا حذوهم، وتذكيرا للنقاد بأن اعتذاره عنهم لا يرد تهمة التقصير عمن اتبعهم في ذلك اتباع المعجبِ الكليلةِ عينُه عن الهنوات.

وإذا كانت جزالة الجمل الشعرية تعد ركنًا من أركان التبادي، فإن صون هذه الجزالة عما سخف ورك من ألفاظ المولدين والعوام كان شرطًا في تثبيت هذا الركن، ولذا لم يكن للشعراء بد من أن يعودوا إلى المعجم القديم الفصيح للمتح منه.

ويبدو أن المحفوظ اللغوي الواسع الذي اكتسبه الشيخ فبز به معاصريه[1]، وصار به قادرًا على تمييز ما لم يذكره المتقدمون من أهل اللغة كالاشتيام[2]، وما يعد مفقودًا في كلام العرب كالعشل[3]، كان يسمح له بأن يختار من فصيح الكلام ما يخدم جزالة معجمه ويقويها.

لكن ما يستوقف الدارس في منجزه الشعري أنه يبدو فيه غير مبال برسم الحدود التي تفصل ما بين الفصيح المتداول والغريب المستعجم الذي يعجز الذاكرة اللغوية للمتلقي.

ويتبين من تنبيهه في بعض مؤلفاته على المستغلق من مفرداته، وشرحه لجل مصنفاته وأشعاره بمؤلفات أخرى لاحقة، أنه كان يدرك أن المعجم الذي يشغله يستعصي على معاصريه ويتحدى محفوظهم، ولكنه كان يريد له أن يكون معجمًا ينظر ببداوته إلى معجمي شيخيه في التبادي أبي تمام[4] وأبي الطيب اللذين كلفا بالغريب فأكثرا منه في أشعارهما[5].

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول والثاني، وانظر إشارة المصادر إلى سعة علمه باللغة وثقة العلماء في أقواله في: القسم الثاني.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٠٤.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٢٢٣، حيث قوله: «ولا أعلم أن في كلامهم هذه الكلمة».

(٤) انظر الوساطة: ص ١٩، والعمدة: ٢/٢٦٦، حيث يقول ابن رشيق: «وكان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيرًا ويتكلف». وانظر المثل السائر: ١/١٦٤.

(٥) انظر الوساطة: ص ٢٣، والمثل السائر: ١/١٦٤ والصبح المنبي: ص ٣٤٠.

وما يلفت الانتباه في مصنفاته أنه لم يكن يميل إلى استعمال مصطلح «الغريب» في وصف مثل هذه الألفاظ، مكتفيًا في وصفها بمثل مصطلح الاستعجام[1]، والاستعجام خلافًا للغرابة حال تعتري المتلقي القليل المحفوظ لا اللفظة نفسها، فيجد ما يسمعه من كلام الفصحاء هينمة لا معنى لها، فكأنه كان يفتخر بأنه لم يكن يعد ذلك غريبًا لإحاطته باللغة، مؤكدًا بذلك الرأي العلمي الذي يذهب إلى أن ما أصبح يوسم بالغريب لم يكن كذلك في عهد الفصحاء، ولكن ضعف السلائق والقرائح العلمية هو الذي جعله يستعجم على المتلقين.

ويمكن حصر أنماط الألفاظ الفصيحة الموروثة عن القدماء بحسب تصور النقاد والعلماء وقدرة المتلقين على فهم دلالاتها، في المتداول المألوف والمبتذل[2] بكثرة الاستعمال، ثم الغريب غير المألوف والوحشي الحوشي[3] الموغل في الغرابة، فالعويص الذي يستعجم حتى على العلماء كعويص[4] أبي حزام.

ولم يكن النقاد يقبلون ذلك إلا من القدماء، «ليس من أجل أنه حسن لكن لأن من شعرائهم من كان أعرابيًا قد غلبت عليه العجرفية»[5]، أما المحدثون فقد عدوا مجيئهم به تكلفا مذموما[6].

وقد استثمر الشيخ هذه الأنماط المعجمية كلها في منجزه الشعري، إلا أن غلبة المستغرب على معجمه لفت انتباه النقاد[7] المحدثين، فاجتهدوا في البحث عن الأسباب التي دفعته إلى أن جعل ألفاظه تتحول إلى حاجز يحول بين المتلقين ومعاني أشعاره ورسائله، عوض أن يكون سبيلًا إلى الإبانة والإفهام.

---

(١) انظر مقدمة ضوء السقط: ورقة ٢ ب / تحقيق: ص ٢.

(٢) انظر العمدة: ٩٧/٢، وانظر قول أبي العلاء: «والتسحب كلمة مبتذلة». ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٢٠/١.

(٣) انظر نقد الشعر: ص ١٩٦ – ١٩٧، والعمدة: ٢٦٥/٢.

(٤) نقد الشعر: ص ١٩٨ – ١٩٩، وانظر قول أبي العلاء:.....×× وباطنه عويص أبي حزام. س. ز / شروح: ص ١٤٢٥.

(٥) نفسه: ص ١٩٦.

(٦) انظر نقد الشعر: ص ١٩٧، والعمدة: ٢٦٦/٢.

(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧، ولغة الشعر عند المعري: ص ٢٠ – ٢١، وانظر ما نقله أبو شاويش من آراء النقاد في ذلك: النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٢ – ٢٢٣، ٢٢٩، ٢٣٦.

وقد ذكر البطليوسي وهو يعلل إقدامه على شرح السقط أن الشيخ أكثر فيه من الغريب فتعقدت ألفاظه وبعدت أغراضه[1]، وقبله ذكر الشاعر نفسه أنه ألف ضوء السقط ليشرح لتلميذه الأصفهاني ما استعجم عليه من الديوان.

لكن ما يلاحظ عند تتبع أساليب استثمار الغريب في متنه الشعري الكبير أنها تختلف كمًّا وكيفًا، وتتفاوت تبعًا لتحولات إنجازه في مختلف مراحل حياته الشعرية، ففي مرحلة الانتساب إلى الشعر المجود تأتي الألفاظ المستغربة لتؤدي وظيفة فنية تجويدية تبعد الأسلوب عن التخنث والليونة، وتكسبه الجزالة والقوة التي يتطلبها التبادي[2] الشعري وتقتضيها العناية بالقصيدة أو الاحتفاء بالمخاطب، ولذا نجدها تكثر في السقطيات المادحة وما أشبهها من القصائد التي خاطب بها الأشراف وكبار العلماء ببغداد، وتقل في ما سواها من المخاطبات الإخوانية كما يتضح من المقارنة السريعة بين قوله مادحا:

أراكَ أراكَ الجــزع جـفـن مـهـوم
وبـعـد الـهـوى بـعـد الـهـواء المـجـزعِ
عـلـى عشـر كـالـنـخـل أبـدى لـغـامـهـا
جـنـى عشـر مـثـل السـبـيـخ المـوضـع[3]

وقوله:

أقـول لـهـم وقـد وافـى كـتـاب
تـخـال سـطـوره درًّا نـظـيـمـا
فـقـالـوا مـن أطـاعـتـه المـعـالـي
تـصـرَّف كـيـف شـاء بـهـا عـلـيـمـا[4]

---

(١) مقدمة شرحه / شروح: ص ١٥.

(٢) انظر قوله للشريفين الرضي والمرتضى:يامالكي سرح القريض أتتكما × مني حمولة مسنتين عجاف.لا تعرف الورق اللجين وإن تسل× تخبر عن القلام والخذراف. س. ز / شروح: ص ١٣١٨.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٥٠٦ – ١٥٠٧.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٠٣١.

وإذا كانت الجزالة التي أضفاها الشيخ على الجمل الشعرية في السقطيات تعد شاهدًا على نجاحه في التوسل بالغريب إلى تبدية البناء الشعري، فإن ما يلفت الانتباه في توسله به أنه خلصه من جفاء الخشونة والعجرفية التي تغلب على الغريب المتكلف، وأحكم لحمه بالنسيج الشعري إحكامًا أكسبه لطفًا في السمع ذاب به وسط فصاحة المفردات المتداولة فبدا كالمعدوم كما يشهد على ذلك مثل قوله:

من كل أبيضَ مهتز ذوائبهُ
يمسي ويصبح فيه الموت مسؤوتا

ترى وجوه المنايا في جوانبه
يخلن أوجه جنان عفاريتا

بر وبحر مبيد لا تحس به
ضب العرار ولا ظبيًا ولا حوتا

كأن أهل قرى نمل علون قرًا
رمل فغادرن آثارًا مخافيتا

وحفرت فيه ركبان الردى فقرًا
حفر ابن عاد لإيراد هراميتا

كأنهن إذا عرين في رهج
يعرين بالورد إرعادًا وتصويتا[1]

فالانسجام الذي ألف بين مختلف الألفاظ في هذه الأبيات وفي غيرها من أبيات السقطيات يجعل المتلقي لا «يستغرب» أية لفظة منها، ولا أعني بذلك أنه يفهم المقصود منها كلها، وإنما أعني أن الشاعر يوفق بين مستوياتها التداولية المتعددة بخبرته الفنية، فتبدو لسلاستها[2] كأنها نمط معجمي واحد لا أثر فيه للغريب، بينما يكشف

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٥٥٩ – ١٥٦٦.

(٢) يستعمل ابن الأثير في وصف مثل هذا الانسجام مصطلح «السلاسة». انظر المثل السائر: ١/١٧٣.

تعدد الشروح التي وضعت للسقط عن أنها كانت أبعد ما يكون عن فهم المتلقي غير الخبير، وهي خصيصة فنية عزيزة نجدها في شعر أبي الطيب دون أبي تمام، ولعل من بين الشعراء القلة الذين أفلحوا في أن يحذوا حذوه فيها أبا العلاء في سقطياته، وشريكه في التبادي مهيار الديلمي في ديوانه الكبير.

وخلافًا لسقط الزند تبدو اللزوميات مفتقرة إلى مثل هذا الانسجام المعجمي، فقد ركب الشيخ في هذا الديوان كل الأنماط المعجمية المتداولة، بدءًا بالعامي المبتذل وانتهاء عند الحوشي الخشن، لكنه لم يُبد أي ميل إلى إحكام لحمها بالنسيج الشعري كما فعل في السقطيات، فبدا لسهولة الألفاظ وبعدها عن التوعير في بعض القطع كأنه يخاطب عامة الناس، وبدا لغرابتها وحوشيتها في بعضها الآخر كأنه يخص بالخطاب العلماء المتبحرين دون غيرهم.

وإذا كان هذا التعارض بين وعورة الألفاظ وسهولتها يخل بالانسجام بين القطع اللزومية المتباعدة ووحداتها المعجمية، فإن الاختلال يصير أشنع عند ما تجتمع هذه الوحدات رغم تباعد أنماطها التداولية في قطعة واحدة، يخرج فيها المتلقي من المألوف إلى الغريب أو من هذا الأخير إلى المألوف، فتبدو له الجمل قلقة متنافرة كما يتبين من مثل قوله:

وكـــم نــــزل الــقــيــل عــــن مــنــبـرٍ
فــعـــاد إلــــى عـنـصـر فـــي الـثـرى
وأخـــــــرج عــــن مــلـكـه عـــاريًــــا
وخـــلـــف ممــلــكـــة بـــالـــعــــرا
إذا الـضـيـف جـــاءك فـابـسـمْ لـه
وقـــــرب إلـــيـــه وشـيـك الـقـرى
أجـــــل خــــزرتــــنـــي وثـــابـــة
ســـواهـــا الـــتـــي مـشـت الخـيـزرى

فإن سراء الليالي رمى
أوان شبيبتنا فانسرى

نؤمل خالقنا إننا
صرينا لنشرب ذاك الصرى

فهل قام من جدث ميت
فيخبر عن مسمع أو مرى

ولو هب صدقه معشر
وقال أناس طغى وافترى

أفر وما فر أ نافر
بمعتصم من قضاء فرا[1]

وقد اعترف التنوخي[2] بأن الشيخ أكثر من الوحشي الحوشي في لزومياته واعتذر عنه بأنه كان يخاطب الحكماء والمتبحرين في اللغة، لكنه عد هذه المزاوجة بين المألوف والحوشي شاهدًا على بعده عما يستحسن تركه، فالغريب الوحشي إذا استعمل بين المألوف لا يكون معيبًا، و«إنما يعاب منه ما كثر في بيت فمنع من فهم معناه أكثر سامعيه من أهل الأدب»[3].

وقد اختلف الدارسون مجتهدين في تعداد الأسباب التي دفعت الشيخ إلى المبالغة في تكلف الغريب والوحشي في لزوميته، فأرجعوا ذلك إلى قيد اللزوم الذي اضطره إلى المبالغة في اصطناع الغريب واستعمال المهجور من اللغة، وإلى رغبته في إظهار تبحره في اللغة، أو إلى الرغبة في إخفاء أغراض الديوان على من لم يكن يحب أن يظهروا عليها اتقاء للأذى، وهي تعليلات مقبولة في مجموعها لكنها لا تخص اللزوم وحده، لأن كثرة الغريب في غير قليل من مؤلفاته يمكن أن ترد إلى هذه الأسباب.

---

(١) اللزوم: ١/٧٨ – ٧٩.
(٢) انظر ما نقله بلحاج من الأقصى القريب: ص ١١٧ – ١١٨ / شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.
(٣) الأقصى القريب: ص ١١٧ – ١١٨ / نقلًا عن شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

أما الارتباك المعجمي الخاص الذي بدا على ألفاظ اللزوميات بسبب كثرة الغريب ومنافرته للمألوف فيها، فليس إلا واحدًا من مظاهر تجليات «النظمية» في منجزه نتيجة تحول الإنجاز في مرحلة التوبة من الشعر، فاللزوم كان الديوان الذي عاد فيه الشيخ إلى الكلام الموزون متحاشيا التجويد الشعري وما يتطلبه من أساليب فنية مُنَخَّلَة، وقد أوضحت أنه تعمد أن يجعلها شعرًا متوسطًا يتساهل فيه ويبالغ في التكلف، ويجرب كل ما كان يخطر بباله في مرحلة االسقط من طرائق النظم فيمنعه حسه الفني والخوف على جودة البناء من السير فيها، وذلك[1]حتى يكبح جموح غريزته الشعرية ونزوعها نحو الجودة التي ألفتها في السقطيات، ولم يكن عبثه المعجمي بالغريب والحوشي فيها إلا تجريبًا وتكلفًا.

وتنفرد الدرعيات رغم عودته فيها إلى التجويد بانسجام معجمي خاص يختلف عن الانسجام الذي اصطبغ به معجم السقط، فقد اختار الشيخ فيها عوض اللحم بين المألوف والمستغرب نمطية معجمية أحادية الوجه غلب فيها الغريب والوحشي، فلم يترك للمتداول إلا حيزًا ضيقًا لا يكاد المتلقي ينتبه إليه كما نجد في مثل قوله:

ما أنا بالوغب ولا بابن الوغبِ
يا ثغب وابينا سلمت من ثغبِ
حملته فوق بريء من تغب
طرف معد للطعان والشغب
فلم يبال بالوام واللغب
تسمع للثعلب فيها كالضغب
أردى ظماء السمر همت بالنغب
ورد سغبان السيوف بالسغب[2]

(١) الإشارة هنا إلى ماذكر من تعمده جعل اللزوميات شعرًا متوسطًا وتساهله وتكلفه فيها، وتجريب فيها ما لم يجرب في السقط.
(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٨ – ١٨٦٩.

وقد كان من نتائج هذا التخلي المقصود عن أسلوب المزاوجة بين المتداول والغريب الذي اختاره في السقط واللزوم أن التفاوت بين الألفاظ اختفى، فبدت مصطبغة بصبغة معجمية واحدة خلصتها من خلة التنافر، وأكسبتها رغم غرابتها المفرطة انسجامًا وجزالة مستجادة مستعذبة، كان من أسباب نجاحه في الوصول إليها أنه تجنب ما سماه ابن الأثير «الوحشي الغليظ»[1] الذي يثقل على السمع[2] وتنفر منه الغريزة، ولم يكن الشيخ ليختار هذا الصنف من الألفاظ المنكرة القبيحة[3] وهو قاصد إلى التجويد، فغريزته كانت تقصيه رغم غزارة محفوظه اللغوي عن أساليب التوعر والتقعر والتشادق التي يغرى بها النظام المتكلفون.

ويبدو أن اصطباغ معجم الدرعيات بصبغة البداوة الجاهلية بسبب ما جمعه فيها الشيخ من ألفاظ شبه منسية، كالصمكوك والغلفق والكحص والجعجاع ولماج وغيرها من المفردات النادرة التي تتبعها النقاد[4]، كان وراء زهد بعضهم فيها وتنفير القارئ منها واستهانتهم بها جازمين بأنها عبارات لا طائل تحتها استعملها لإظهار مقدرته اللغوية[5]، ومنتهين إلى أنْ ليس من حقها أن يشتد البحث عنها ويطول القول فيها[6].

وقد كشف عبد الله الطيب عن تهافت هذا الرأي عندما خلص من دراسته لها إلى أن أسلوبها مما استحق الدرس والعناية[7] لأنها تحفة من تحف النظم العربي.

ولعل من أسرار هذا الديوان الصغير الذي لا يستطيع النقد تفسيرها أن القارئ يحس بعجز أمام معجمها الغريب يجعله يزهد فيها تهيبًا، فإذا ألزم بقراءتها أو ألزم نفسه بذلك اكتشف عالمًا فنيًا شيقًا، أقرب ما يمكن أن يوصف به أنه الفضاء

---

(١) المثل السائر: ١/١٥٧.

(٢) نفسه: ١/١٦٣.

(٣) نفسه: ١/١٦٣.

(٤) انظر لغة الشعر عند المعري: ص ٢١، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٥، وشاعرية أبي العلاء: ص ٩٦.

(٥) انظر أمراء الشعر: ص ٤٠٥، وانظر الجامع: ٢/٧٦٦، والفكر والفن ص ٣٦٥ - ٣٦٦.

(٦) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٢.

(٧) القصيدة المادحة: ص ٨٥.

الشعري الذي يثبت أن الغريزة الصافية قادرة على تطويع الحوشي الغريب، لتصبح جزالته المفرطة خفة مستعذبة لا يمل الذوق من تلقيها رغم أن الغالب على الحوشي أن يكون فظًا تستثقله الأسماع.

II - **النسب اللغوي**: يقسم العلماء الأنماط المعجمية التي يتداولها أهل اللسان العربي ثلاثة أقسام: العربي الصريح والأعجمي المعرب والدخيل المستعار من لغة أخرى، وتعد عروبة اللفظة كالقدم شرطًا في الفصاحة الكاملة إذ لا يوجد أفصح من الكلمة العربية القديمة.

ويتبين من جعلهم المعرب منزلة وسطى بين العربي والدخيل أن تعريب الألفاظ الأعجمية كان يقربها من الفصاحة، أو يفصحها إذا توافر لها من الشروط ما يجعلها كذلك.

ويبدو الشيخ في تصوره النقدي لحقول المعجم العربي كثير الاهتمام بعلاقة بعض الألفاظ المعربة بالألفاظ العربية الفصيحة، لما لذلك من أثر في تحديد هوية المذهب الشعري الذي ينتسب إليه كل شاعر، وقد بدا هذا الاهتمام واضحًا في تتبعه للألفاظ الأعجمية في مختلف الأشعار التي درسها.

ويمكن أن نحصر الزوايا التي نظر منها إلى هذه الألفاظ في: نسبها اللغوي، وتاريخ أخذها واستعمال الشعراء لها، ومدى قرب بنائها من الصيغ الصرفية العربية.

أما النسب اللغوي غير العربي فلا يبدو أنه كان يكتسي لدى الشيخ أهمية ما عند تصنيف الألفاظ، فالدمستق «كلمة رومية معربة»[١]، ومثلها لديه الإسفنط[٢]، و«الديدبان فارسي معرب»[٣] وكذا «النيروز»[٤].

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٤.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٢٣.
(٣) نفسه: ٢/١١٩.
(٤) عبث الوليد: ص ٩٨.

وقد تكون اللفظة سريانية أو هندية أو ما سوى ذلك، لكن اختلاف نسبها اللغوي ليس له أي تأثير في مفاضلة اللسان العربي بينها، لأن العجمة في الألفاظ رتبة واحدة لا تقبل التفاوت[١] من حيث النظر إلى اللغة التي أخذت منها.

وخلافًا لذلك يجعل الشيخ التفاوت بين عصور تعريبها سبيلًا إلى المفاضلة بينها لرفضها أو قبولها، من خلال التعريف بتاريخ دخولها إلى المعجم العربي لتحديد موقعها من الفصاحة، بحسب بُعد زمن تداولها أو قربه من عصر القدماء والجاهليون أفصحهم، والاستعمالُ الشعري معيارُ التداول وحجته.

فلفظة الديدبان استعملت[٢] في الشعر معربة، و«النيروز فارسي معرب، ولم يستعمل إلا في دولة بني العباس، فعند ذلك ذكرته الشعراء، ولم يأت في شعر فصيح»[٣]، و«الدمستق كلمة رومية معربة، ولا تعرف في شعر فصيح»[٤]، والشطرنج لفظة لا يوجد في كلام العرب شيء على مثالها، «وقد استعملوها في صدر الإسلام، وأعربوها كما يعربون العربي، وأدخلوا عليها الألف واللام»[٥]، وأندلس «كلمة غير مستعملة في القديم، وإنما عرفتها العرب في الإسلام»[٦]، والفردوس «ليس بكثير التردد في الشعر القديم وإنما شهرفي الإسلام»[٧]، والإسفنط أو الإسفند لفظة رومية أعربت في الجاهلية كما يشهد على ذلك بيت الأعشى[٨].

---

(١) المقصود أن العلماء لم يحكموا على ألفاظ لغةٍ أعجميةٍ ما بأنها أفصح من لغة أخرى، كأن يقولوا: اللفظة الفارسية أفصح من الرومية.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٨/٢.

(٣) عبث الوليد: ص ٩٨.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٤.

(٥) نفسه / نفسه: ورقة ١٠٢.

(٦) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ١٧/١.

(٧) نفسه / نفسه: ٢٥٥/٢.

(٨) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣/٢، حيث يورد الشيخ قول الأعشى: وكأن الإسفند الذكي من المسك...

إن الإعراب أو التعريب مصطلح يطلق على كل تغيير يحدث في الأصل الأعجمي ليقارب أبنية العربية وأصواتها عند نقله إليها، إلا أن مستويات هذا التغيير تختلف باختلاف سلائق الذين ينقلونه، وأسلمها وأصفاها سلائق الجاهليين والقدماء، ولذلك كان أشبه المعربات بالفصيح ما أعرب في عصر الفصحاء، لأنهم كانوا يهتدون بفطرهم اللغوية السليمة عند تعريب الأعجمي إلى أصناف من التغيير الصرفي والصوتي تذيبه في المعجم العربي الصريح، كما يتضح من حديث سيبويه عن ذلك في باب ما أعرب من الأعجمية[١].

ولم يكن المولدون ليقدروا على مثل ذلك، ولذا كانوا يكتفون في الغالب عند استعاراتهم ألفاظ الأعاجم بنقلها على صورتها لتصبح دخيلًا لا تخفى عجمته.

وقد نجم عن اختلاف عصور نقل الأعجمي إلى العربية أن صار أشبهه بالعربي الفصيح ما أعربه الجاهليون ففصحوه، وتداولوه حتى اكتسب جزالة كلامهم وفصاحته فالتبس به وخفي أصل بعضه عن العلماء، كالند الطيب المعروف الذي زعم قوم أنه فارسي معرب وذهب آخرون إلى أنه عربي مأخوذ من ند البعير[٢]، وكالقرطاس الذي يقال أن أصله غير عربي[٣]، وكالزرابي التي جاء ذكرها في القرآن والدرانك والأرائك، فهذه كلها من الألفاظ العربية التي قيل أن أصلها ليس كذلك[٤].

وقد كان من نتائج هذا الخفاء أن اختلف العلماء في أصل بعض الألفاظ القرآنية[٥]، وخطأ[٦] بعضهم رأي من زعم أن في القرآن لفظًا غير عربي وإن قاربت بعض ألفاظه ألفاظ غير العرب[٧].

---

(١) انظر الكتاب: ٣٠٣/٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣٧/٢.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٥/٤.

(٤) نفسه / نفسه: ٤٥٨/٢، ٤٦٥.

(٥) انظر رسالة الملائكة: ص ٢١، ٢٣، حيث الإشارة إلى أن لفظتي جهنم وسقر قد تكونان غير عربيتين.

(٦) انظر جمهرة أشعار العرب: ١ / ٢.

(٧) نفسه: ١ / ٢.

ولعل من أدق صور التعريب المُفَصَّح التي انتبه إليها أبو العلاء المعرب الذي استعمل قديمًا مرادفًا لأصل عربي متداول كالبان، فهو عند العلماء معرب، و«اسمه بالعربية اليتوع إلا أنهم قد تكلموا به قديمًا»[١].

وتصبح هذه القوة التداولية التي يستمدها اللفظ الأعجمي من تعريب القدماء له – لدى الشيخ – فصاحة مكتسبة، يستطيع الشاعر أن يستثمرها في تجزيل أشعاره أو تبديتها دون أن يكون ذلك مخلًا بأصالة معجمه الشعري، لكن ذلك يظل لديه مشروطًا بالتقيد بأقرب صور التعريب إلى أبنية العربية وجذورها الاشتقاقية، لأن أفصح المعربات ما توافر فيه بعد القدم الدنو من الأصول العربية الصريحة، فداود مثلًا «اسم أعجمي، وهو يوافق فاعولا من داد الطعام يدود، ومن هذا اللفظ اشتقاق دؤاد وهو عربي صحيح»[٢]، وحمص أيضا «اسم أعجمي، إلا أنه قد وافق فعلًا من قولهم حمص الجرح إذا سكن ورمه»[٣].

وقد كشف الشيخ في تحليله النقدي لمعاجم الشعراء عن أن الضعف الذي قد يعتريها لا يأتيها من إكثار الشاعر من الألفاظ المعربة، ولكن من عدوله عن الصيغة الأصلية التي ألحقها به القدماء إلى صيغة أخرى أقل تداولًا، فلفظة «إيوان» و«إوان» بإثبات الياء وحذفها كلمة أعجمية لم تجيء مجموعة في الشعر، وقد تكسر قياسًا فيقال «أياوين»، لكن ذلك يضعف عند الشيخ لأنه لا يعرف في كلام فصيح[٤].

وهو ويذكر أن الشاميين يروون «آلس» في بيت للبحتري بكسر اللام[٥]، وحكى عن الربعي أن أبا الطيب المتنبي يجعلها «آلس» بضمها، وليبعد شبهة الضعف المعجمي عن بناء الضم يجزم بأن الوجهين متقاربان إذ لا ريب أن هذا الاسم «رومي»، لكنه

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٤٣.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢١٣.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٥٨.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٦٠.

(٥) عبث الوليد: ص ٥٢. والمقصود قول أبي عبادة:...... وآلس دون أهلك والدروب. ديوانه: ١/ ٢٥٧.

يومئ إلى عدم رضاه عن الصيغة التي جاء بها فيقول: «وكونه على فاعِل آثر عندي من كونه مضموم اللام، لأن الأعجمي إذا عرب وجب أن يحمل على الأكثر، وفاعل من هذا الباب أكثر من غيره، لأن اللام إذا كسرت حمل على فاعل من الألس وهو الخيانة وقلة العقل، وإذا ضم احتمل أن يكون فعلًا مضارعًا مثل آمُر وآخذ، ويجوز أن يحمل على جمع واحد من الثلاثي نحو كلب وأسد لأننا لو جمعنا أسدًا على أفعل قلنا آسد... وقد يحتمل أن يكون على فاعُل وهو كثير في الأعجمية مثل كابُل»[1].

ورغم هذا البحث المقصود عن عذر يسوغ استعمال أبي الطيب يظل حكمه النقدي واضحًا، فآلس تكون أقوى شعريًا إذا عربت وفصحت بكسر لامها إلحاقًا لها بأكثر الصيغ العربية شيوعًا، وتكون أضعف إذا استعملت بالضم على أصلها الأعجمي ككابل لأنها تكون عند ذاك «دخيلًا» لا أثر فيه للتعريب، والدخيل لدى الشيخ لا يليق إلا بالعامة وإن كان صفيه أبو الطيب قد آثر لغتهم في قوله: (فإن يقدم فقد زرنا سمندو)، فجاء بسمندو «على اللفظ الذي تعرفه العامة وأقرها على ما يقال»[2]، دون إعلال الواو بقلبها لتطرفها وكسر ما قبلها[3].

ومثل الدخيل الصريح – لديه – في الضعف الدخيل المتستر الذي تلبس فيه اللفظة الأعجمية لباسًا عربيًا دون أن تخلص من ثقل العجمة كالقبق في بيت لأبي عبادة[4]، فـ «القبق موضع معروف، وهي كلمة معربة بالألف واللام، ونظيرها في كلام العرب قليل إذ كانوا يستثقلون أن تكون الفاءُ واللامُ من جنس واحد، والعينُ من جنس آخر والأوسط ساكن، ويستخفون أن تكون العين واللام متجانستين، فيكثر في كلامهم مد وضد ويقل نحو دعد والقبق»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ٥٢.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٥. والصاهل والشاحج: ص ٦٢٨، وانظر ديوان أبي الطيب: ٣٦٢/١، وما تقدم: القسم الثاني.

(٣) نفسه / نفسه: ورقة ١٩٥.

(٤) قوله: مغلق بابه على جبل القبـ × × ـق إلى دارتي خلاط ومكس. ديوانه: ١١٥٥/٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٢٢.

ولا يقلل من ضعف المعرب - إذا أبعد عن الصيغ العربية المشهورة - كونه قديمًا، لأنه يردؤ بذلك كما يردؤ العربي إذا غير عن أصله الفصيح، فالديباج «كلمة معربة، وقد استعملوها في الكلام القديم فقالوا: دبجه الغيث أي أظهر فيه ألوانًا مختلفة، والوجه كسر الدال من ديباج، وقد حكى قوم فتحها، وهي رديئة»[1].

لقد حصر علماء العربية دراستهم للتداول المعجمي في ثلاثة أنماط لم يتجاوزوها، وهي كما ذكرت العربي والمعرب والدخيل، وسكتوا عن نمط رابع يمكن تسميته حسب وصف الشيخ له بالمعجم، والمقصود الألفاظ العربية الصحيحة التي كان الأعاجم يغيرونها بلكنات ألسنهم فيبعدونها عن الأصل العربي.

وقد ذكر سيبويه بعض الحروف العربية التي غيرت بنطق الأعجمي بها فابتعدت عن أصلها العربي الفصيح[2]، كما وصف الجاحظ بعض ما يطرأ على الكلام العربي الفصيح من تغيير عندما يتلفظ به الأعاجم[3]، لكن ذلك ظل بعيدًا عن تتبع ما تسلل من الألفاظ العربية المعجمة إلى استعمالات الخواص، وقد كشف الشيخ عن تسرب «العربي المعجم» إلى الاستعمال الشعري من خلال وقوفه عند كلمة «عبدون» في قول أبي عبادة: (لله عبدون أي فذ...)، فهذا اللفظ عنده «ليس بعربي، وكذلك حمدون وحرثون... وما جرى هذا المجرى، وإنما هي أسماء يغيرها من ليس لسانه بعربي، وكان كثير من أصحاب الألسن ينطقون بالحرف بين الواو وبين الألف، كنحو ما يفعله بعض العرب في الصلاة والزكاة، فلذلك زعم بعض النحويين أن عبدون وما جرى مجراه لا ينصرف لأنه يراه مثل عبدان»[4].

ويستخلص من تصور أبي العلاء النقدي لهذه الأنماط المعجمية الأربعة أن العربي الفصيح، والمعرب الذي يقاربه فصاحة بقدمه وقربه من الصيغ والجذور

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٤٧.
(٢) انظر الكتاب: ٤٣١/٤ - ٤٣٢، حيث يذكر سيبويه بعد الحروف العربية الفصيحة حروفًا أخرى أقل فصاحة.
(٣) انظر البيان والتبيين: ٣٤/١ - ٧٤.
(٤) عبث الوليد: ص ١٤٣.

العربية الفصيحة، كانا النمطين اللذين يحسن بالشعراء الحذاق ركوبهما في الأشعار المجودة، كما يدل على ذلك ديوانه الأول سقط الزند الذي انتقيت فيه الألفاظ المعربة في مختلف القصائد، حسب المعايير الصرفية الاشتقاقية التي عَرَّبَ بها فصحاء القدامى الألفاظ الدخيلة، فانسجمت مع العربية الأصلية والتحمت بها معجميًا حتى صار من الصعب الكشف عنها دون التتبع المتأني لأصولها واحدة واحدة، إلا ما اشتهر منها بأصله الأعجمي كالأعلام وأسماء الأماكن والأفلاك والشهور، مثل فرعون والاسكندر ومريم وموسى وإسحاق[١] ويوشع وهاروت وماروت[٢] وسرنديب وزغاوة وأفامية وملطية[٣]، والبرجيس والمريخ وكيوان[٤] وإيار[٥]، أو كان مما نبه الشيخ نفسه على أصله غير العربي[٦] في شروحه ومؤلفاته كالإسفنط في قوله:

وقد ثمل الحادي بها من نسيمها

كأن غاله من كرم بابل إسفنطُ[٧]

وقد اختار تعريبها بالطاء لكثرتها عوض الدال لقلة[٨] ورود الإسفند في الشعر، وكحمص في قوله: (... رجالًا بحمص كان جدهم السمط)[٩]، وجريال في قوله: (... لو أن ماء الكرخ صهباء جريال)[١٠].

---

(١) انظر الأعلام السابقة على التوالي في س. ز / شروح: ص ١٥٨٢، ٧٨٣، ١٢٢١، ٢٢٧، ٢٧٦.

(٢) نفسه / شروح: ص ١٥٨١.

(٣) انظر على التوالي: س. ز / شروح: ص ١٥٥٧، ١٣٣٤، ٣٥٩، ٦٠٣.

(٤) نفسه على التوالي: س ، ز / شروح: ص ١٩٧، ٤٥١.

(٥) نفسه: ص ١٠١٩، حيث يذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أنها سريانية.

(٦) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي).

(٧) س. ز / شروح: ص ١٦١٨.

(٨) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣، وانظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي).

(٩) في قوله: شكرتهم شكر الوليد بفارس... رجالا بحمص كان جدهم السمط. س. ز / شروح: ص ١٦٥٤.

(١٠) قوله: وماء بلادي كان أنجع مشربا... ولو أن ماء الكرخ صهباء جريال. س. ز / شروح: ص ١٢٥٤.

وذكر الشيخ وهو يقف عند استعمال أبي تمام للفظة «الجريال» معرفة بأل أنها ليست بعربية الأصل، وسوغ تعريفها بقوله: «و قيل إنه يستعمل باللام والنون»[1]، لكنه أثر صيغة التنكير لشهرتها، كما أثر استعمالها في معنى الخمر كغيره من الشعراء رغم أن من اللغويين من فسرها بأنها صبغ أحمر أو ماء الذهب.

وقد وردت «ألس» مكسورة اللام في قوله:

بـــنـــاتُ الخـيـل تـعـرفـهـا دلـــوكُ
وصـــارخـــةُ وألـــس والـــلـــقـــان[2]

وهي صيغة تخالف صيغة الضم التي سبقت الإشارة إلى أن أبا الطيب اختارها، وذلك لأن الشيخ حملها كغيرها من الأعجمي المعرب على ما كثر في العربية من الأبنية[3].

ورغم أن صفيه أبا تمام ولد من لفظة «القرطاس» الفعل قرطس، اكتفى الشيخ في استعماله لها بالصيغة المعربة التي تكلمت بها العرب قديمًا[4] عربية عدت أم أعجمية[5]، وذلك في قوله:

فـكـيـف تـخـطُّ فـي الـقـرطـاس رسـمًـا
وشـأن الـسـحـبُ أن تمـحـو الـرسـومـا[6]

وقد يجد القارئ من المعربات التي استعملها الشيخ ما يسهل رده إلى أصله الأعجمي لدلالته على بعض مظاهر الحياة الحضرية، كالسذق أو ليلة الشموع في قوله:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ٤٣٢/٢، والمقصود قول الطائي وكأن الجريال يجري بماء الدر في خدها وماء العقيق. نفس ص.

(٢) س. ز / شروح: ص ٢٠٢.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي)، وعبث الوليد: ص ٥١ – ٥٢.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ١٦٥.

(٥) يفهم من إلحاق سيبويه لفظة رستاق بقُرطاس أنه يعد هذه اللفظة أصلًا عربيًا. انظر الكتاب: باب ما أعرب من الأعجمية: ٣٠٤/٤، وقد أشار أبو العلاء إلى أن من العلماء من يعده أعجميًا معربًا. انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٥/٤.

(٦) س. ز / شروح: ص ٢٠٣١.

وقـــد تـفـرسـت فـيـك الـفـهـم مـلـتـهـبًا

مـن كـل وجـهٍ كـنـار الـفـرس فـي الـسـذقِ[1]

والشطرنج وأسماء قطعه في قوله:

قــل لــتــرب الآداب فـــي كــل فــنٍّ

وحـلـيـف الـنـدى وحـــرب الـعـنـولِ

أيـهـا الـلاعـب الـذي فـرس الـشـطـ

ــرنج هـمـت فـي كـفـه بـالـصـهـيـل

مــن يـبـاريـك والـبـيـاذق فـي كـفـ

ـفـك يـغـلـبن كــل رخٍّ وفـيـل

تـصـرع الـشـاه فـي المـجـال ولـو جـا

ء مـــردى بـالـتـاج والإكـلـيـل[2]

وكالطيلسان[3] والخوان[4] والأرجوان[5] والزبرجد[6] وما أشبه ذلك، لكن الخفاء والالتباس بالعربي الصحيح يظلان – كما ذكرت – السمة الغالبة على ألفاظه المعربة لقوة فصاحتها المكتسبة من تداول القدماء لها، كالجمان في قوله:

فـكـم دلاص عـلـى الـبـطـحـاء سـاقـطـة

وكـم جـمـان مـع الـحـصـبـاء مـنـتـثـر[7]

---

(١) س. ز / شروح: ص ٦٧٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص: ٢٠٢٨.

(٣) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ٤٢٦. رب ليل كأنه الصبح في الحسـ... ـن وإن كان أسود الطيلسان.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٢٢٢، حيث قوله: إذا سميته في أرض جدب... نزلت وكل رابية خوان.

(٥) نفسه: ص ٢٠٠، حيث قوله: تخب بك الجياد كأن جونا... على لباتهن الأرجوان.

(٦) نفسه: ص ٩٠، حيث قوله: أذال الجري منه زبرجديا... وما حق الزبرجد أن يذالا.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٥٥. وانظر: ص ١٥٧٦، وقارن بقول لبيد:.كجمانة البحري سل نظامها. جمهرة أشعار العرب: ١/٣١٢.

و«قد ذكر أن الجمانة لفظة أعجمية معربة»[1]، ومثلها الفِرِنْد[2] والنطس[3].

ويبدو أن أقوى المعربات فصاحة في سقطياته وأخفاها عجمة الألفاظ التي وردت في القرآن الكريم، وذكر أن أصلها غيرعربي كالسندس في بيت السقط:

تقول بدا في سندسٍ أو مورد

من اللبس أو عصب يروقك أو نصع[4]

و«السندس ثياب خضر.... وأصله أعجمي، ولو كان السندس عربيًا لكان اشتقاقه من السَّدوس...»[5].

والأصل في استعمال الشعراء للألفاظ الأعجمية المعربة أن يكون متحًا من الذاكرة الشعرية والمحفوظ اللغوي مطلقًا، ولذا لا يستدعي ورودها في الشعر التساؤل عن مدى اتصال الشاعر باللسان الأعجمي، لأن قدم التداول يجعلها لديه كالعربية الصحيحة.

وقد يصبح هذا التساؤل ملحًا عندما تكون الألفاظ الأعجمية من صنف الدخيل المستعار من لسان العامة في عصر الشاعر، والغالب على الشعراء تحاشي هذا النمط إلا أن يضطروا إليه لعدم إغناء غيره عنه، أو يتساهلوا كما تساهل الشيخ في اللزوم فأكثر فيها – فضلًا عن المعربات – من المفردات الأعجمية الدخيلة البعيدة عن قوة المعرب.

ولعل أهم ما يلفت النظر في دخيل اللزوميات أن غير قليل منه يبدو لخلو المعجم العربي منه كالغريب الوحشي، لكنه وحشي بعجمته لا بقدمه كما يتبين من مثل قوله:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٢) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ١٤٦١: وغاض مياهنا إلا فرندًا... إذا نكر الموارد جاش طام.

(٣) انظر قوله في: نفسه/ نفسه: ص ٧٠٩: كأن كل سنان صاب عندهم... للنفع مبضع آس مشفق نطس.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٣٦١.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٥/٢. وانظر قوله تعالى: «عليهم ثياب سندس خضر ». سورة الإنسان، الآية ٢١.

وبني الأشعث استباحت رزايا

ها وألقت كلا على رتبيل

فاقدروا من بنات ضأن عبورًا

سره أن تكون كالزندبيل

واصنعوا من حلاوة ذات طيبٍ

لا برطلي بغداد بل أردبيل

واحذروا أن تواكلوه فما يأ

من ديانكم يد الجردبيل

إن تحلوا شامًا فخمر جبال

أو عراقًا فالشرب من نهر بيل

لا تعري الليث المنون ولا الشبـ

ـل ولا المغفرات في إشبيل[1]

ومن الدخيل الذي استعصى على الدارسين[2] لغرابته «موسك» و«شالوسك» في بيتي اللزوم:

وما يبقى على الأيا

م لا موسى ولا موسك

ويا رازي ما للخيـ

ـل لا تمنع شالوسك[3]

ومثلهما شيذاز وخيذاز في قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/ ٣٦١ - ٣٦٣.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٦. وانظر البناء اللفظي: ص ٢٦٠ - ٢٦١. وقد وقف بعضهم عند قوله في إحدى لزومياته:...... دوين العقل سدءًا من حديد (اللزوم: ٣٨٧/١)، وصرح بأنه لم يعثر على لفظة «سدءًا» وافترض أنها تصحيف لـ«صدأ». والأمر أهون من ذلك، فالصحيح: سدا من حديد، أي حاجزًا من حديد.

(٣) نفسه: ٢٤٨/٢ - ٢٤٩.

فارسًا كان رب فارس كسرى

رحلته الخطوب عن شيداز

فاغد كاللؤلؤ الذي باسمه

أغناك عن نسبة إلى خيداز[1]

ومثل هذا الاستعجام يجيز للدارس أن يتساءل عن مدى معرفة أبي العلاء بالفارسية أوغيرها[2]، فالمفردات الأعجمية التي وردت في اللزوم جد كثيرة، ومن صريحها آرى في قوله:

متى آداك خير فافعليه

وقولي إن دعاك البر آرا[3]

وقوله:

إذا قيل لك اخش الله مولاك فقل آرا[4]

و«آرى بالفارسية نعم»[5] كما فسرها الشيخ نفسه.

والطريف أنه يشرح في بعض مؤلفاته لفظة المطمر وهي عربية[6]، فيقرب معناها إلى القارئ بقوله «واسمه بالفارسية التر»[7]، وكأنه كان يحس بأن اللفظة الفارسية أقرب إلىأفهام معاصريه من العربية.

(١) اللزوم: ٦٣٤/١.

(٢) انظر المدخل: ٢٠/١، وانظر أمثلة لأخذه من الفارسية والتركية والعبرية والسريانية، في البناء اللفظي: ص ٢٥٨ - ٢٦٠.

(٣) نفسه: ٧٣/١.

(٤) نفسه: ٧٥/١.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٢١.

(٦) انظر قول ابن هشام اللخمي: «فأما المطمر والمطمار بكسر الميم فالخيط الذي يقدر به البنّاءُ البناءَ، وهو الإمام. ويقال له أيضًا التر بالفارسية». المدخل إلى تقويم اللسان / مجلة المورد، المجلد ١٠، العدد ٣ - ٤، بغداد ١٤٠٢ / ١٩٨١.

(٧) نفسه: ص ٢٩٦.

وإقتران كثرة الدخيل في اللزوم بمثل هذا الشرح قد يفسر بأنه كان يتحدث بالفارسية، والخبر الذي وصف فيه القدماء قدرته العجيبة على حفظ كلام الأذربيجي رغم أنه «لم يكن يعرف الفارسية»[1] ينبئ بخلاف ذلك، ولعل أقرب ما يفسر به استعماله للألفاظ الفارسية وغيرها أنه كان يعرف دلالة المفردات الأعجمية المتداولة على ألسنة العوام، ومثل هذه المعرفة تكون ميسرة لكل من يساكن قوما يتكلمون بلسان غريب عن لسانه.

ولا ينافي إكثاره في اللزوم من الدخيل الذي تتكلم به العامة صرامة النزعة الانتقائية التي غلبت على شعره المجود في مرحلة السقط، فديوانه الثاني كان المتن الذي وصفه هونفسه بالتوسط والضعف، وتكلف فيه متساهلًا ما منعته منه من قبلُ غريزته السليمة.

ويتبين من مقارنة حقول الألفاظ الأعجمية في دواوينه الثلاثة (السقط واللزوم والدرعيات) أن درعياته كانت أ قلها حظًا منها، خلافا لما حفل به السقط من معرب واللزوم من دخيل.

فتبدية النفس الشعري في ديوانه الصغير كانت اختيارًا فنيًا مقصودًا كما تشهد على ذلك كثرة ما جمعه فيها من الغريب والوحشي، وإذ كانت البداوة الأصلية تختزنها الألفاظ العربية الصريحة وحدها، فإن البعد عن عجمة الألفاظ المعربة وإن قدمت كان سبيل الشيخ فيه إلى تقوية بداوة المعجم وتخليصه ما أمكن من آثار الألسنة الأعجمية، ولذا نجده يكتفي فيها بالأعلام الأعجمية التي يقتضيها التشخيص الفني لقدم الدرع وخلودها، كطالوت وجالوت وداود وابن آشي وإسرائيل وأردشير وبحيرا، ولقمان وكسرى أنو شروان وفرعون وسليمان[2]، وما يلحق بذلك من أسماء الشعوب والأمكنة كفارس وياجوج وبابل وسنجال، أما ما سوى ذلك من الألفاظ المعربة – ولو كانت قديمة مفصحة – فيعد في حكم المعدوم.

(١) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٥٢. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٥.
(٢) انظر: الدرعيات / شروح: ص ١٧٥٣، ١٧٩٣، ١٨٠٠، ١٨٣٣، ١٨٨٠، ١٩٩٧.

ومن القليل النادر الذي جاء به فيها لفظة السابري[1] نسبة إلى سابور أو سابر، والفعل أبلس المشتق من إبليس في قوله:

فـرتـك أواذي الـفـرات صـبـابـةً
وأبـلـسـت لمـا أعـرضـت لـك بـالـس[2]

III - **نشأة الدلالة المعجمية:** تعد دلالة الألفاظ من حيث نشأتها وحدود استعمالها، من القضايا المعجمية التي وقف الشيخ عند بعض نكتها التي لا يجب أن يستغني عن معرفة دقائقها الشاعر والأديب الناقد، فإذا كان الغالب على الألفاظ أن تكون دالة دلالة مطلقة ودائمة على المعاني التي وضعت لها أصلًا، فإن الدلالات المعجمية تكون أحيانًا من المعاني الحادثة على الألفاظ نتيجة التداول أو التوليد المقصود.

فالدلالة الحادثة قد تنشأ في اللفظة من الانتقال من المعنى الأصلي إلى معنى جديد لتغير بنية التداول، كلفظة الدروب التي كانت تستعمل في أصلها الأعجمي للدلالة على المداخل الضيقة من بلاد الروم، ثم صار معناها بعد تعريبها الأبواب[3]، أو تنشأ لتبيان العلاقة التشبيهية، «لأنهم يشبهون الشيء بالشيء، ثم يحذفون حرف التشبيه فيقولون كأنها ظبية، ثم يقولون هي ظبية..»[4]، فإذا اطرد الحذف ونسي التشبيه توهم أن المعنى الحادث على اللفظة أصل فيها كقول أبي تمام: (... عن جمان نابت)، فجعل «الثغر جمانًا على حذف التشبيه، وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكى أشياء أنكرها عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا: البردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر: تخطو على برد يتين غداهما... وإنما أراد: تخطو على ساقين مثل البرديتين... فحذف آلة التشبيه...»[5].

---

(١) قوله في الدرعيات / شروح: ص ١٧٠٩: ... وحمل السابري أكل متني. وانظر: ص ١٧٥٥.
(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٠.
(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٠/٢.
(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٠٥/٢.
(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤. وانظر في نفس الصفحة قول الطائي: قمر تبسم عن جمان نابت...

ومثل ذلك النبعة «أصلها شجرة صلبة تنبت بالجبال... ثم استعملوها في الأصل الكريم العزيز»[1]، وكذلك الألوى أي «الذي فيه التواء، ثم استعير ذلك فقيل خصم ألوى إذا كان شديد الخصام، وإنما الكلمة موضوعة في الأصل لما أدركته العين»[2].

وقد ينشأ المعنى الحادث بالتبعية من كثرة تداول وحدة معجمية أصلية، كالحائمات جمع «حائمة، وهي التي تحوم حول الماء كي ترده، ثم كثر ذلك حتى سمى العطش حيامًا»[3].

ويتبين من تنبيه الشيخ المطرد على مثل هذه المعاني الحادثة على الألفاظ أنه كان حريصًا على التذكير النقدي بأن الاستعمال الشعري للدلالات المعجمية قد يلتبس على النقاد والعلماء، فينسبون الشاعر إلى الخطإ إذا ما هو ترك المعنى الحادث المتداول ورجع إلى المعنى الأصلي، أو يحتجون بشعره على الأصل المعجمي لبعض المعاني التشبيهية التي يبنيها فنيا على التشبيهات المحذوفة الأداة[4].

ويعد التوليد المقصود للمعاني حملًا على ما يوجبه تقارب اللفظ أو الاشتقاق مصدرًا ثانيًا لحدوث الدلالات المعجمية، والغالب أن يأتي ذلك في التفاؤل والطيرة كما تطير الشاعر ممن اسمه عبدوس[5]، وكما تفاءل الشيخ باسم دواء السعد للسعادة، و«كذلك تفعل العرب في العيافة، يغيرون الحرف ويحملونه على غير ما هو منه، قال الشاعر:

وقال صحابي هدهدٌ فوق بانةٍ
فقلت هدى يغدو لنا ويروحُ

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٩٢/٢.
(٢) نفسه: ٢٦/٢.
(٣) نفسه: ٥٩/٢.
(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤.
(٥) انظر قول القائل: سمتك أمك عبدوسًا وما كذبت.... وكيف يفلح من نصف اسمه بوس. ضوء السقط: ورقة ١٣ أ / تحقيق: ص ٤.

والهدى ليس من لفظ الهدهد»[1].

ويستثمر الشعراء في قصائدهم والأدباء في رسائلهم هذا النوع من المعاني الحادثة استثمارًا فنيًا مقصودًا، فيولدون من الدلالات المعجمية ما يناسب الخطاب ومقامه إظهارًا للبراعة أو عيافة[2]، وقد أظهر الشيخ في آثاره الأدبية براعة متميزة في توليد المعاني المعجمية من خلال تلاعبه الفني باشتقاقات بعض الألفاظ، مثل الجمعة والعجوز والحران[3] والقصب[4] والأخرس والمقعد [5].

ولم يستثن الأعلام العربية كأبي القاسم وجعفر وأبي العود، والألفاظ الأعجمية «كبلونس»[6] و«سرمين» [7] و«أفامية»[8].

ولا يشترط الشيخ في التوليد الدلالي أن يحمل على التصريف والاشتقاق في كل المواطن [9]، لأن إجراءه على مقدار الظاهر من اللفظ يمكن أن يثمر نفس الثمرة، فلفظة كربلاء يولد منها كرب وبلاء رغم أن الاشتقاق لا يسمح بذلك لأن اللفظة إذا أخذ منها الكرب لم يبق منها ما يدل على البلاء، وإذا أخذ منها البلاء لم يبق منها ما يدل على الكرب، «وإنما ذلك شيء يقع بالتقريب»[10] كأن تتشابه اللفظتان، أو يشبه صدر إحداهما أو عجزه نظيره في الأخرى وإن اختلفتا في الاشتقاق[11].

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢١٩. والرواية في الصاهل والشاحج (ص ٥٠٩): يغدو لنا ويروح، وهي الأصح لأن القافية مردوفة بالياء.

(٢) كما يستخلص من قول بعض الشعراء:

كتبت إليه هل تحب زيارتي	فوقع لا خوفًا الرقيب المصدق
فأيقنت من لا بالعناق عيافة	كما اجتمعت لا ثم لم تتفرق

الصاهل والشاحج: ص ٦٤٩.

(٣) انظر رسالة الهناء: ص ٨٧ – ٩٢.

(٤) رسالة القصب / رسائله / تحقيق إحسان عباس: ٤٢/١.

(٥) رسالة الأخرسين / رسائله / إحسان عباس: ٤٩/١ – ٦٩، حيث يتلاعب بدلالات الجذر المعجمي: خرس.

(٦) انظر رسالة الأخرسين / رسائله / تحقيق إحسان عباس: ١ / ٦٥ – ٦٦.

(٧) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٠.

(٨) انظر رسالة الثقل / رسائله / إ. عباس: ٣٢/١.

(٩) نفسه: ص ٥٠٨

(١٠) نفسه: ص ٥٠٩.

(١١) نفسه: ص ٥١٠.

ويبدو من التتبع الكمي لكثافة استثمار هذا التلاعب المعجمي في آثاره الأدبية أن حظ الشعر منها كان نسبيًا أقل من حظ الرسائل الفنية، لصرامة الحواجز التي تضعها أمامه الجملة الايقاعية في الشعر، وللتكلف المفرط الذي تجر إليه الرغبة في الإكثار منه.

ومن لطيف ما جاء من ذلك في سقط الزند مما تقارب لفظه توليد معنى الداء من سعدى في قوله:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زايلته عين سعدى وسينها[(١)]

وتوليده معنى الهوان من الهوى في قوله:

وربَّ مساتر بهواك عزَّت

سرائره وكل هوى هوان[(٢)]

أما ما بني على التصريف والاشتقاق فهوالغالب في سقطياته، وأكثر ما جاء منه كان لغاية تعجيبية هي التصدير كقوله:

وما قسطوا إلا على المال وحدهُ

وذلك منهم في مكارمهم قسطُ[(٣)]

أو قوله:

عساك تعذر إن قصرت في مدحي

فإن مثلي بهجران القريض عسي[(٤)]

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٨٩.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٨.
(٣) نفسه / نفسه: ص ١٦٥٣.
(٤) نفسه / نفسه: ص ٧١٣.

أما اللزوميات فقد سمح نَفَسها النظمي له بأن يولد فيها ما شاء من المعاني المعجمية، لتقوية دلالاتها الوعظية ووضع المتلقي أمام محنته الوجودية الأخلاقية، أو للتعمية وتجريب مختلف إمكانات التصنيع الصوتي الدلالي.

وقد سلك في بعض ما أحدثه من معان معجمية طريقة أهل العيافة، وذلك بحمله إياها على ما يوجبه تقارب اللفظ كما يتضح من قوله مستحدثًا معنى النجاسة والخبث، بتحوله من معنى السمو الخلقي الذي تدل عليه لفظة الصنديد إلى الدنس والحقارة اللذين يدل عليهما الصديد:

وأشـــرفُ الـنـاس فـي أعـلـى مـراتـبـه
مـثـل الـصـديـد ولـكـن قـيـل صـنـديـدُ[1]

وقد أسعفته حروف بعض الألفاظ كالسطور واللوب (الحوم) من الأسطرلاب في قوله:

أســـطـــرلاب حـــولـــهـــن جـــهـــول
فـهـو يـرجـو هـديًـا بـأسـطـرلاب[2]

وكالدنو والنير من جمع دينار في قوله:

ذلـــت حـــتـــى دنـــانـــيـــر إلـــى كـتـدٍ
وإنمـــا ذاك مـــن حـــبِّ الـــدنـــانـــيـــرِ[3]

لكن الغالب لديه حمل المعاني المحدثة على ما يوجبه الاشتقاق والتصريف كتوليده من يوم السبت معنى القطع والنوم بقوله:

أجـلـت سـبـتـهـا أشـيـاع مـوسـى
أسـبـت الـقـطـع ذاك أم الـسـبـات[4]

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٣١.
(٢) نفسه: ١/١٧٨.
(٣) نفسه: ١/٥٤٥. والنير: الخشبة التي توضع على أعناق الثيران عند الحرث لقرنها.
(٤) نفسه: ١/١٩٩.

وتوليده معنى الحقارة من الدنيا في قوله:

عـذيـري مــن الـدنـيـا عـرتـنـي بظلمـهـا
فـتـمـنـحـنـي قــوتــي لـتـأخــذ قـوتــي

وجـــدت بــهــا دنــيــا دنـيــا فـضـرنـي
وأضـلـلـت مـنـهـا فــي مـــروت مـروتــي[1]

ولا يخفى توليد معنى القوة والمروءة من القوت والمروت الذي أوجبه في البيتين تقارب اللفظ فضلًا عما أوجبه الاشتقاق.

واجتماع الطريقتين في بيتين اثنين هما كل اللزومية ليس اتفاقًا، فالشيخ قد جعل ديوانه الثاني حقلًا لتجريب كل أساليب الصنعة المتكلفة، بل إن بعض قطعه تبدو كأنها لم تنظم إلا ليشبع بها نزعة التجريب، ويتكلف فيها ما منعته الغريزة من الإتيان به في السقطيات، كما ينم عن ذلك تائية له لا يشك القارئ في كونها نظمت لتكون حقلًا للعب المعجمي، لكثرة ما أثقله بها من دلالات مولدة أوجبها التصريف وتقارب الألفاظ:

نـــوائـــب إن جـلــت تجـلـت سـريـعـةً
وإمـــا تـــوالــت فـــي الـــزمـــان تـولـتِ

ودنـــيـــاك إن قـلــت أقـلــت وإن قـلـت
فـمــن قـلــت فـــي الـديــن نجــت وعـلـت

غـلـت وأغـــالـــت ثــم غـــالـت وأوحـشـت
وحـشـت وحـاشـت واسـتـمـالـت ومـلـت

وصـــلـــت بـــنـــيـــران وصـــلـت سـيـوفـهـا
وســلَّــت حــســامًــا مـــن أذاة وسـلـت

أزالـــت وزلـــت بـالـفـتـى عـــن مـقـامـه
وحـلـت فـلـمـا أحـكـم الـعـقـد حـلـت[2]

---

(١) اللزوم: ١/٢١٩.

(٢) نفسه: ١/٢٢١.

وتبدو الدرعيات إذا ما قيست قلتها بكثرة السقطيات غنية بالمعاني المعجمية المولدة، لكن الشيخ لم يخرج فيها إلى التكلف المخل بما يتطلبه التجويد من انسجام، لأنه لم يكن يريد من لعبة التوليد أبعد من التلبيس المعجمي، والإغراب المقوي لبداوة الجمل الشعرية، والغنى التصويري المبعد للملل الذي يجر إليه قصر الصور الشعرية على موصوف واحد.

وقد حَمَل بعض ما ولده فيها من معان - كشأنه في السقط واللزوم - على ما سمح به التقارب اللفظي، فأنشأ من «الحدس» معنى «الحندس» في قوله:

أجـــدك مـــن حـــدس الـفـتـى قـيـل حـنـدس

فـهـل أنـــت ثـــاوٍ أو مـغـذ فـحـــادس[1]

ومن الأضاة - أي الغدير - معنى الإضاءة مصورًا لمعان الدرع في قوله:

أضـــــاة لا يـــــزال الـــزغـــف مـنـهـا

كـفـيـلًا بـــالإضـــاءة فـــي الـديـــاجـــي[2]

وولد من مسامير الدرع معنى إخراج الميرة بقوله:

مـسـى مـيـر مـجـد غـيـر مـنـهـدم الـذرا

مـسـامـيـر درع غـيـر طـائـشـة الـعـزم[3]

كما ولد من دلُوك براح (غياب الشمس) معنى دلك الدرع براحة اليد فقال:

إنـــي إذا دلـكـت بـــراح قـبـضـتـهـا

بـــالـــراح كـيـمـا لا يـكـون دلـــوك[4]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٦٨.

(٢) نفسه: ص ١٧٢٥.

(٣) نفسه: ص ١٩٩٩. ومسى: أخرج، والمير: جمع ميرة.

(٤) نفسه: ص ١٩٠٨.

وحَمَلَ بعضها الآخر على ما أسعفه به التصريف، فاشتق من بعض الأعلام أفعالًا وأسماء دل بها على معان أخرى كالقوابس من «قابوس» وأبلس من «بالس» في قوله:

ولكنها كانت لقابوس عدةً
تهم بها تحت الظلام القوابس
فرتك أواذي الفرات صبابةً
وأبلست لما أعرضت لك بالس[1]

وصرف أبنية بعض الوحدات المعجمية الأخرى فولد من تصريفها معاني جديدة كالهجم من الهجمة في قوله:

ولي عجب من مشتراة بهجمة
جمعن خيارًا وهي تجمع في هجم[2]

وقد يوسع حدود التصريف فيستجد من الكلمات المؤلفة نحويًا معاني أخرى دون أن يخل بالعلاقة النحوية، كقوله مولدًا مخارص مشتار العسل من خرصان الرماح العواسل:

وترجع خرصان العواسل هيبا
كخرصان رقل أو مخارص عسال[3]

ويتضح من هذه الخبرة الواسعة باستحضار الدلالات المعجمية دون تغيير اللفظ أن أغناء المعجم الشعري - لديه - لا يتأتى بالضرورة بالتحول من لفظة إلى أخرى، فاللفظة المعجمية الواحدة قد تكون - إذا توافرت للشاعر الخبرة والحذق بالصناعة - مصدرًا لعدة معان لا يخدم بها البناء الدلالي للجمل الشعرية فحسب،

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٦٠ - ١٩٧٠.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٩. والهجمة: القطعة من الإبل، والهجم: القدح. وانظر توليد القسيب من القسب في: ص ٢٠١.

(٣) نفسه: ص ١٨١٩.

ولكن نسقها البلاغي البديعي أيضًا[1]، ولم يكن التصريف والاشتقاق والتقارب اللفظي إلا المرجع الاختياري الأول الذي كان الشيخ يعود إليه لتوليد الدلالات المعجمية بعد محفوظه اللغوي.

أما مرجعه الثاني فقد كان حقل العلوم واصطلاحاتها، وقد صرح الشيخ بأن نشأة جل المصطلحات العلمية متأخرة[2]عن عصور الفصاحة، لاقترانها بنشأة المعارف الطارئة على العرب بعد إسلامهم، ولذا كانت دلالتها المعجمية دلالات حضرية بالضرورة لتأخر زمانها وخلو المعجم القديم منها.

وكان من نتائج هذه النشأة المتأخرة لاصطلاحات الفنون أن تسربها إلى المعجم الشعري كان بطيئًا، نظرًا للحذر الذي أبداه الشعراء في استعمالها، فقد عد بعض النقاد ذلك من باب العيوب التي يجب تلافيها، وعابوا على أبي تمام وأبي الطيب وغيرهما مجيئهم بالألفاظ التي يختص بها أهل الصناعات والعلوم[3].

وقد تطلبت الاستساغة النقدية لمجيء هذه المصطلحات في الشعر مرور زمن غير قصير، قبل أن يظهر من بين النقاد من دافع عن استعمال الشعراء والكتاب لها، محتجًا على من عاب ذلك بأن «صناعة المنظوم والمنثورمستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك، فليس له أن يتركه أو يحيد عنه، لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده»[4].

---

(١) انظر تفصيل القول في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(٢) انظر ما تقدم القسم الثالث، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٧ و٦٩٤، والفصول والغايات: ص ١٣٣ و٤٤٦

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦.

(٤) المثل السائر: ٣٥٦/٢.

وكان الشيخ من بين الشعراء الذين شغفوا باستعمال اصطلاحات الفنون، وبجعلها في كثير من الأبيات ركنًا في بناء الجملة الشعرية، فقد كثرت في أشعاره كثرة صريحة جعلت النقاد – وهم يجمعون على أنه فاق كل الشعراء في استعمالها – يختلفون في تصورهم لتأثير هذا المنحى المعجمي في جماليات الشعر، إذ ذهب بعضهم إلى أنه يكسبه ظرفًا[1] وألوانًا زاهية، بينما ذهب بعضهم الآخر إلى عد ذلك تكلفًا يقيد الشعر ويفقده جماله[2].

لقد بدا الشيخ بكثرة ما جاء به في متنه الشعري الكبير من اصطلاحات علمية كالمسرف في استعمال هذا النوع من الألفاظ بالقياس إلى ما جاء به الشعراء، لكن ذلك لا يعد مستغربا إذا ما قيس إلى تنوع ثقافته، فقد حصل من المعارف والعلوم ما جعله – وهو الشاعر – أهلًا لتقييد أوابد المصطلحات وشواردها، ورغم ذلك تظل الدلالة الفنية الحقيقية لمعجمه الشعري الاصطلاحي مبهمة كمًا وكيفًا إذا لم تدرس في سياق تحولات إنجازه ورحلة كتابته الشعرية، لأن الديوان الذي يمكن أن يستدل به على إسرافه في استعمال ألفاظ العلماء وأهل الصناعات هو اللزوم وحده، فقد جمع فيه الشيخ من مصطلحات[3] الفقه والعروض والنحو والصرف والفلك والفلسفة والمنطق والرياضيات والموسيقى وغيرها من المعارف، ما يكشف عن أنه قصد أن يأتي بها في معجمه اللزومي لذاتها لا لغاية فنية كما هو الشأن في سقط الزند.

ولم يكن الشيخ جاهلا بعواقب هذا الانحراف المقصود عن الغاية الفنية وأثره في جودة الصناعة، فاللزوميات ديوان أثمرته مرحلة التوبة من الشعر، وبُعْدُ أبنته عن النموذج المكتمل للأساليب الشعرية المجودة نقيصةٌ اعترف الشاعر التائب بوجودها، ورسخها بخروجه المتعمد إلى تجريب الأساليب النظمية المتكلفة التي لم يجرؤ على

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢١٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٤٠.
(٢) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٤٠.
(٣) انظر البناء اللفظي: ص ١٤١ – ١٥٨، وانظر النقد الحديث: ص ٢٣٧ – ٢٤٣.

تجريبها في مرحلة السقط، ولم يكن إسرافه في استعمال الاصطلاحات فيه إلا وجهًا من أوجه هذا التكلف.

إن اللزوم ديوان ألف ليكون متوسط النظم مائلًا إلى البرودة والضعف، ولا يضير المستضعف أن يثقل بما قد يزيده ابتعادًا عن الانسجام الذي يتميز به الشعر المجود من النظم البارد، رغم الإعجاب الذي أثاره هذا التكلف لدى بعض النقاد [1]، لكننا إذا تجاوزنا الوجه الشعري للزوم إلى وجهه الوعظي الأخلاقي انتهينا إلى أن هذه المصطلحات قد أكسبت بعض جمله قوة بيانية وقربتها من الغاية الإفهامية التي صيغت من أجلها، ولعل ما سواها من الألفاظ يعجز عن أن يفهم المتلقي ما يفهمه من مثل قول الشيخ مستعينًا بمصطلحات علم الصرف للدلالة على تأصل الشر في بني الإنسان:

وفي الأصل غش والفروع توابعٌ
وكيف وفاء النجل والأب غادرُ

إذا اعتلَّت الأفعال جاءت عليلةً
كحالاتها أسماؤها والمصادر [2]

أما سقط الزند فقد كان هذا النوع من المفردات فيه لحمة من لحم النسيج الشعري لغلبة المنحى التعجيبي فيه على المنحى الإفهامي، فهذا الديوان كان وليد مرحلة الانتساب إلى الشعر، والتجويد في هذه المرحلة كان غايته الأولى من كل الأساليب الفنية التي سلكها فيه.

وقد كان مرجعه في التعجيب بالمصطلحات أشعار أبي تمام وأبي الطيب، وكل الشعراء المحدثين الذين جعلوا من الدلالات المعجمية لهذا الضرب الجديد من الألفاظ نفسًا فنيًا مخصبًا للحقول المعجمية الموروثة والمعاني الشعرية التي تبنى منها، وكان معيار الشيخ في استعمالها انسجامها مع مختلف مكونات الجملة الشعرية، والتحامها

---

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٣٩.
(٢) اللزوم: ١/ ٤٢١.

بها التحامًا محكمًا يغيب وجهها العلمي، ويكسوها إهابًا شعريًا يجعل السامع في لحظة التلقي يعجب من طرافتها المخيلة، ويعطل سلطة دلالتها الاصطلاحية باتخاذها معبرًا إلى إدراك جمالية الصورة الشعرية المقصودة والمعنى التخييلي الذي ولده الشاعر منها.

وحفاظًا على خصيصة الانسجام هاته كان عليه أن يكتفي منها بما يخدم الغاية الفنية وترتضيه غريزة التجويد، ولذلك نجدها لا تكثر في السقطيات - رغم وفرتها فيها - كثرتها المسرفة المتكلفة في ديوان اللزوم.

وقد كان مما قوى هذه الخصيصة في ديوانه الأول اقتصاره على مصطلحات العلوم النقلية، وعلى بعض ما كان شائعًا من المعارف العقلية والتجريبية كالفلك والتنجيم، واجتنابه اصطلاحات الحكماء إلا ما ندر[1] خلافًا لما سيخرج إليه في لزومياته.

ويفسر هذا الانتقاء رغبته في تقوية تباديه في قصيدته البدوية الحضرية، والحد من فاعلية عناصر التحضر فيها التي قد تزداد تسلطًا وبروزًا باستعمال مصطلحات العلوم العقلية، ولذا نجد جل ما استعمله من ألفاظ العلماء لصيقًا بعلوم العرب وثقافتهم الإسلامية وناظرًا إلى بداوتهم القديمة كما يتبين من تردد المصطلحات الفقهية في قوله يخاطب الأسفراييني:

وربَّ ظهر وصلناها على عجلٍ
بعصرها في بعيد الورد لماعِ

بضربتين لظهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراع

وكم قصرنا صلاةً غير نافلةٍ
في مهمهٍ كصلاة الكسف شعشاع

---

(١) كلفظة لاهوت في تائيته، فقد ذكر التبريزي أنها كلمة يستعملها الحكماء والفلاسفة. شرحه / شروح: ص ١٥٨٤.

ومـــا جــهــرنــا ولـــم يــصــدح مـؤذنــنــا

مــن خـــوف كــل طــويــل الــرمـــح خـــداع

مــن مـعـشـر كـجـمـار الــرمـــي أجـمـعـهـا

لـيــلًا وفـــي الـصـبـح ألـقـيـهـا إلـــى الـقـــاع[1]

وقد بدا هذا الاحتراس من حضرية الاصطلاحات العلمية المضعفة للتبادي أوضح في درعياته، فهذا الديوان الصغير الذي ختم به حياته الشعرية قد بني على تباد فني يبدو مفرطًا بالقياس إلى تباديه في السقط، ولم تكن ألفاظ العلماء لتناسب هذا النفس البدوي القوي الذي تميزت به مختلف مستويات البناء الشعري في كل درعية، ولذا يفاجأ الدارس بأن الشيخ كاد يتجنب فيها مصطلحات العلماء تجنبًا مطلقًا لأن ما ورد منها جد قليل، والقليل الذي جاء به فيها كان شاحب الاصطلاحية في جله بالقياس إلى حداثة ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين وحضريتها.

ولعل أدل ما جاء به فيها على العلوم الحادثة بعض ألفاظ علماء التصريف والعروض في قوله:

فـــلـــو كـــــان الـمـــثـــقـــفُ جـــمـــلـــة اســـمٍ

أبـــى الــتــرخــيــم صـــار حـــــروف هـــاجِ

كـــبـــيـــت الـــشـــعـــر قـــطـــعـــه لـــــوزن

هــجــيــن الــطــبــع فــهــو بـــلا انــتــســاجِ[2]

أما ما سوى ذلك فقد اختاره من الألفاظ التي استعارها العلماء من المعجم اللغوي الذي تداولته العرب في حياتها الاجتماعية والدينية قبل حدوث العلوم، كالدية والمهر في قوله: (ما بذلت في دية ولا مهر)[3]، وكالاغتسال في قوله:

---

(١) انظر س. ز / شروح: ص ٧٤٦ – ٧٥٠.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٧٣٦ – ١٧٣٧.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٧٤.

كمغتسل أعلى جمادى ببارد
وما سجل ماء حين يفرغ سائح[1]

أو التيمم توخيًا للطهارة عند فقد الماء، في قوله:

وتوهم أني لا يجوز تيممي
على قربها والأرض صاد جميعها[2]

ولا يخرج عن هذا الحكم ما استعمله من أسماء الكواكب كالمريخ وزحل[3]، فأسماء النجوم والجواري الخنس والأبراج والأفلاك والأنواء كانت من المفردات التي تداول بها العرب معارفهم الفلكية، وتناقلوها قبل أن تأخذ صورتها العلمية الجديدة في عصور التلاقح الثقافي.

لقد جعل الشيخ الجملة الشعرية في الدرعيات مستغنية ببداوتها المفرطة عن اصطلاحات أهل الفنون والصناعات، فشحبت فيها الدلالات الاصطلاحية التي كانت قد برزت منسجمة مع عناصر البناء الشعري الأخرى في سقط الزند، ولذلك استجيدت وقبلتها الغرائز، أما الإسراف الذي عيب عليه فيظل مقصورًا على لزومياته التي صاغها صياغة فكرية لا شعرية، فشغل معجم العلماء والحكماء فيها حيزًا واسعًا هو حقه الفطري[4].

IV – تفاعل الدلالة المعجمية واللفظ: يشغل تفاعل مبنى الوحدة المعجمية ومعناها حيزًا واضحًا في تصور أبي العلاء للمعجم الشعري، لوقوفه المطرد – وهو يتعرض لأشعار الفحول والحذاق – عند العلاقة التي تربط اللفظة بمعناها.

فالغالب على هذه العلاقة أن يكون اللفظ مساويًا لمعناه مطابقا له، لكن هذا التطابق يختل في بعض الاستعمالات، فتصبح العلاقة بينهما تفاعلًا معجميًا متفاوتًا

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٢.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٢.
(٣) في مثل قوله: أخذت من المريخ وقدة شرة... إذ ناسبت زحلًا ببرد طباعها. نفسه / نفسه: ص ١٩٨٣.
(٤) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥.

تتسع فيه حدود المعنى بالقياس إلى اللفظ أو تضيق، وأعني بالتفاوت أن هذه العلاقة قد تنحرف عن صورة التطابق إلى طرف يضيق فيه اللفظ ويتسع المعنى، أو إلى طرف مناقض له يتقلص المعنى فيه ولا يشغل إلا حيزًا محدودًا من حقل التطابق، وتعد الخبرة بأوجه هذا التفاعل المعجمي لدى الشيخ شرطًا في تأويل دلالات الجمل الشعرية وتأويل معانيها.

١ - **اتساع المعنى المعجمي وضيق اللفظ:** يستعمل النقاد مصطلح الاشتراك اللفظي للإشارة إلى الاتساع الدلالي الذي تتعدد به المعاني المعجمية داخل اللفظة الواحدة، وينشأ الاشتراك لغويًا في صورته الغالبة من انتساب عدة حقول دلالية إلى جذر اشتقاقي واحد وبنية صرفية واحدة، كلفظة الخليل[1] يعنى بها الصديق والفقير، ولغة التفاهم لا تحتمل مثل هذا الالتباس لإخلاله بما يتطلبه الكلام المراد منه الإفهام من جلاء وقرب إفادة.

ويمكن أن نرد ظاهرة الاشتراك هذه - هي والترادف - إلى تعدد اللغات العربية واستقلالها قبل ذوبانها في اللغة العربية الفصحى بعد نزول الوحي، كما يمكن أن نعتبرها أصلًا في الاستعمال، لكننا نجد في بعض الاختيارات المعجمية ما ينبئ بأن من تحدثوا بها قد أحسوا بالالتباس الذي يجر إليه الاشتراك اللفظي، فحاولوا في عصر من العصور تجاوزه بالتصرف في الصيغة الصرفية لنفس الجذر الاشتقاقي لإحداث الفروق الدلالية كالهم والهمة والهم، أصلها واحد إلا أنهم استعملوا الأول في ما يكره واستعملوا الثاني في ما يحمد والثالث للشيخ الفاني، أو تَجاوُزَه بمراعاة إبدال حروف الكلمة كجعلهم اللثام لما كان على الفم واللفام لما كان على الأنف[2]، أو بوضع لفظة أخرى لأحد المعنيين كجعل بعضهم السانح[3] لما يتيمن به والبارح لما يتشاءم به.

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٢٣.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٠٩.

(٣) انظر لسان العرب: مادة «سنح».

ويتبين من تتبع دلالات بعض المفردات أن محاولة التخلص من لبس الاشتراك كانت تؤدي إلى ظهور نمط معجمي جديد يمكن وصفه بالمعجم المرتبك، لتحول المعنى فيه إلى محمول يتأرجح بين لفظتين أو أكثر كالفوم، قال الفراء: «هو الثوم المعروف، وقال غيره: الفوم الحنطة، وقيل: بل السنبل»[1]، وكالسنيح «يختلف فيه، فقوم يجعلونه للسعد ومنهم النابغة، ويجعلون البارح للنحس، وقوم بضدهم»[2].

وإذا كان الشعراء قد وجدوا في الألفاظ المشتركة ما مكنهم من إغناء النسق البديعي بالمجانسات اللفظية، فإن مراعاة النقاد الأصل الإفهامي في الوحدات المعجمية جعلهم يضعون حدودًا[3] تفصل بين المشترك المحمود وهو التجنيس، وبين المذموم المستقبح وهو الذي يكون محتملًا لتأويلين أحدهما يلائم المعنى المقصود، «والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد»[4]إلا أن يزيل الشاعر اللبس بمعنى آخر، لأن من أوصاف الكلمة المستعملة في الشعر أو الترسل «ألا تكون مشتركة بين معنيين أحدهما يكره ذكره، وإذا وردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت، وذلك إذا كانت مهملة بغير قرينة تميز معناها عن القبح، فأما إذا جاءت ومعها قرينة فهي لا تكون معيبة»[5].

وقد يكون المقام والغرض قرينة كالمدح في قول البحتري:

سـاروا وسـادهـم الأغـر مـحـمـدُ

بـخـلال أبـلـج فـي الـهـزاهـز أبـلـجِ

فالأبلج معناه المتكبر، و«الكبر مما يوصف به الرؤساء، يريدون أنه يتعظم على أعدائه، فإذا نفاه الرجل عن نفسه فإنما يريد التواضع... وربما قالوا الأبلج البذئ. وهذا لا يدخل في بيت أبي عبادة لأنه مدح والبذاء مذموم»[6].

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٠٩.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣٠٦.

(٣) انظر العمدة: ٢/٩٦.

(٤) نفسه: ٢/٩٦.

(٥) المثل السائر: ١/١٨٥.

(٦) عبث الوليد: ص ٧١ – ٧٢. وانظر بيت أبي عبادة في ديوانه: ١/٤٠١.

إن الاشتراك الذي قد يبلغ أحيانًا درجته القصوى في التلبيس عندما تكون الكلمة من الأضداد التي يدل فيها اللفظ على المعنى ونقيضه[1]، يعتبر حاجزًا لغويًا يمنع المتلقي من أن يتبين المعنى الذي يدل عليه الكلام الشعري، وهو ما يجعل الشعراء يقيدون الاستعمال بقرائن أو تفسير يزيل الالتباس كقوله هو نفسه موضحًا «أذال» في وصفه الدرع:

وتلك أضاة صانها المرء تبع

وداود قين السابغات أذالها

ولم تلق هونًا بالإذالة إنما

مرادي وفى نيلها وأطالها[2]

وقوله مخصصًا معنى عاسل في وصفه لها أيضًا:

ماذية هم بها عاسلُ

من القنا لا عاسل من هذيلِ[3]

أو كقوله في اللزوم مميزًا بيت القريض من بيت السكنى:

بيوتٌ فمهدوم يرى ومقوضٌ

بكسر وبيت من قريض له كسرُ[4]

أو منبهًا على معنى راع في لزومية أخرى:

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما

راعتك في العيش من حُسن المراعاة[5]

---

(١) انظر ما ألفه الأصمعي والسجستاني وابن السكيت ضمن: ثلاثة كتب في الأضداد.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٧.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٣١.

(٤) اللزوم: ٤١٦/١.

(٥) نفسه: ٢٢٧/١.

لكن تتبع استعماله لهذا النوع من الألفاظ يكشف عن أنه كان يعتمد عليه كثيرًا في بناء جمله لا لتنويع ضروب التجنيس فحسب، ولكن لتقوية لعبة التعمية والإلغازالتي جعلها ركنًا[1] في بناء معانيه، فالاشتراك يكسب اللفظة هيولانية معجمية تضمن للمعنى الشعري ميتامورفوزية دلالية تجعله بقابليته للتأويل المفتوح يتعدد ويتنوع فيتجدد، إلا أن الغاية من استثمار هذه الهيولانية تختلف باختلاف المراحل الشعرية ودواوينها.

ففي السقط يأتي الاشتراك لغاية تعجيبية تقوي الفاعلية التخييلية للجمل الشعرية وتزيدها تأثيرًا كما يتجلى من اشتراك لفظة الفرقد في قوله:

وكيف تنام الطيرُ في وكناتها
إذا نصبت للفرقدين الحبائلُ

فقد ذكر الحبائل إحكاما للصنعة وتقوية للتعجيب، «لأن الفرقد لفظة مشتركة يسمى بها الكوكب وولد البقرة الوحشية»[2]، وكذا من اشتراك لفظة الغرار في قوله:

تدوس أفاحيص القطا وهو هاجدٌ
فتمضي عليه ولم تقطع عليه غرارا

فالغرار لفظة مشتركة يسمى بها حد السيف ويسمى بها النوم القليل[3].

وينحو الشيخ بالمشترك في درعياته نفس المنحى الفني التعجيبي مع شبه إسراف جرته إليه رغبته في تقوية بداوتها بالإغراب والتعمية الفنية الملغزة كقوله:

كهلال الحياة أو كقميصٍ
لهلال الحيَّات غير مجوب[4]

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث المعاني الشعرية، وانظر شرح الخوارزمي: ص ٨٩٦، وشاعرية أبي العلاء: ص ١٦٨.
(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٥٢٩. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.
(٣) شرح الخوارزمي: ص ٦٣٣. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨٢.

أو قوله مغربًا في تجميع المشتركات:

أأتـــرك الـــرجـــع وأبـــغـــي الـرجـعـا
رد شــبــا الـــنـــبـــع وخـــيـــل نـبـعـا
جـيـب عـلـى ذي الـسـمـع يـحـكـي السمعا
فــي الـطـبـع مـنـهـا أن تـظـن طـبـعـا[1]

أما اللزوم فإن الاشتراك يكتسي فيها لخصوصيتها الأخلاقية مظهرًا تواصليًا يحل فيه الاهتمام بالإفهام محل العناية بالتعجيب والتخييل، رغم التشابه الظاهري بين جمل السقط والدرعيات وبين جمل اللزوم من حيث استثمار فاعلية الاشتراك المعجمي.

فمعاني اللزوم أتت - كما صرح بذلك الشيخ نفسه - للوعظ والتذكير وإيقاظ الغافلين، وهي غايات تقتضي الإبانة التي تقرب المتلقي من الموعظة وتجلو له المقصود مخلصًا من كل لبس، والاشتراك اللفظي لا يسمح بذلك إلا إذا قيد بما يزيل التباسه من شروح وقرائن، وهذا ما يفسر حرصه في استعمال المشترك في لزومياته على الإبانة عن مقصوده داخل البيت نفسه حتى لا يفهم من كلامه إلا مضمونه الأخلاقي المقصود، كما يتبين من شرحه معنى السليم في قوله يذم الدنيا:

إنـــي ذممـــتـــك فـــاشـــهـري أو أشـرعـي
لا أرهـــــب الـمـــعـــمـــود والمـــركـــوزا
عـشـتُ الـسـلـيـم ومـــا عـنـيـت سـلامـةً
لـكـن بـسـمـك مـرهـقًـا مـــنـــكـــوزا[2]

ومن تقييده معنى أقصرت والمعصرات في قوله:

أقـصـرت مـن قـصـر الـنـهـار وقـد أنـى
مـنـي الـــغـــروبُ ولـيـس لـــي إقـصـارُ

---

(1) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٤ - ١٨٦٦. الرجع الأول: المطر، والثاني: العائد والمنفعة. والنبع: سهام شجر النبع، والثاني: عين الماء. والسمع: الصيت الحسن، والثاني: ولد الذئب من الضبع. والطبع: الطبيعة، والثاني: النهر.
(2) اللزوم: ١/٦٢٧.

والمعصرات من الخراد عواصفُ

كالمعصرات صنيعها إعصارُ[1]

إلا أن مثل هذا التوضيح المزيل للبس – عوض أن يأتي في نفس اللزومية – يأتي أحيانًا في لزومية ثانية، لاحقة لأخرى سابقة تعمد فيها أن لا يزيل الالتباس الذي يؤدي إليه الاشتراك، كما يدل على ذلك قوله يشرح معنى صفوًا الذي كان قد وصف به النساك من قبل:

آليت أثني على قوم بنسكهم

وقد تكشف سهل الأرض عن غدر

إن قلت صفوًا بإلغاز فمعتمدي

صفوًا من الصف لا صفوًا من الكدر[2]

واعتراف الشيخ بأنه يلغز باستعمال بعض الألفاظ عن معان أخرى غير التي تفهم من الكلام يكشف عن الوجه الثاني لاستعمال الألفاظ المشتركة في لزومياته، فديوانه هذا – رغم منحاه الأخلاقي الوعظي – قد ضمن من الآراء والأحكام التي قاده إليها التساؤل الحائر والتأمل العقلي ما وضع صاحبه موضع التهمة، ولم يكن الشيخ يجهل خطورة بعض أقواله التي تبدو تجرؤًا على المقدسات الدينية وقذفًا لحكام عصره وعلمائه وقضاته ونساكه، ولاتقاء الأذى الذي تجره مثل هذه الجرأة على صاحبها لم يكن له إلا اللجوء إلى مختلف اساليب التعمية والإلغاز، وكانت الهيولانية التي يوفرها الاشتراك اللفظي أهمها، وأعني بذلك أن لجوءه إلى اللفظ المشترك كان يحول دون الوضوح الدلالي الذي تفرضه الألفاظ الصريحة المعنى، ويلزم المتلقي بقبول كل التأويلات المقترحة دون أن يرجح بعضًا منها على الآخر إلا التأويل الذي يحتمي به الشيخ ردًا للتهمة فإنه يكون أقواها، لأنه الأدرى بالمقصود الذي أراده كما

---

(١) اللزوم: ٤٥٢/١.

(٢) نفسه: ٥٣١/١. وقد جاء قبل ذلك بصفوا في قوله: طلبت للعالم تهذيبهم... والناس ما صفوا ولا هذبوا. نفسه: ١٠٧/١.

يتضح من قوله يشرح مراده من ذكر النسر رادًا على من نسبه إلى الإلحاد وإنكار البعث واعترض عليه في ما قاله في بيتين لزوميين[1]: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات، كما يدعى للثمامة أنها تشبه النخلة وللذرة أنها من آل الدرة، وإن هذا البيت لعارٍ مما زعم كما عري النصل من اللباس والغصن في الشتوة من الأوراق، وإنما الغرض أن العالم يهلك جيلًا بعد جيل، ويزول قرنًا في إثر قرن كما جاء في الكتاب العزيز: [وعادًا وثمودًا وأصحاب الرس وقرونًا بين ذلك كثيرًا].

والمراد أن نسرا الذي ذكره الله سبحانه في القرآن عند قوله: [ولا يغوث ولا يعوق ونسرا] - وهو فيما يروى قبل نوح بزمن طويل - كان يسجد له قوم، ويطلع عليهم النسر من النجوم، فهلكوا كما هلك غيرهم من الأنام... ولا ريب أنه كان من الطواغيت»[2].

لكننا نعثر رغم ذلك على أبيات يمكن أن يُفسر استعمالُ المشترك فيها بأنه رواسب فنية من مرحلة السقط، تسللت إلى اللزوم دون أن تكون لها غاية إلا لعبة التعمية نفسها كما يتبين من قوله:

غدا ابن عجوز لها مائرًا
فقد صادف ابنة ظل عجوزا

أجازت عليه بنات لها
فعاقت ركائبه أن تجوزا[3]

وقوله:

يقولون مسك الجفر أودع حكمةً
إذا كتبت أطراسها ملأت جفرا[4]

---

(١) المقصود قوله في اللزوم (٤١٦/١): وإن رجالًا كان نسر لديهم... إلهًا عليهم قبلنا طلع النسر حياة كجسر بين موتين أول... وثان وفقد الشخص أن يعبر الجسر.

(٢) زجر النابح: ص ٥٨ - ٥٩. وانظر الآية ٣٨ من سورة الفرقان، والآية ٢٣ من سورة نوح.

(٣) اللزوم: ٦٢٧/١. والعجوز الأولى: المرأة المسنة، والثانية: الخمر المعتقة.

(٤) نفسه: ٤٨٥/١.

ويلحق بالاشتراك التغليب[1] المعجمي الذي يكتفى فيه عند التثنية بلفظ معنى أحد المفردين للدلالة على الثاني، كقولهم العمرين وهم يقصدون أبا بكر وعمر رضي الله عنهما والثقلين يريدون الإنس والجن،... والأسودين والقمرين يريدون[2] الليل والنهار والشمس والقمر.

ويبدو توظيف الشعراء للتغليب محدودا لضيق حقله، واقتصار الاستعمال فيه على مفردات مشهورة قلما يتجاوزونها إلى غيرها، وما يستعملونه منها يكاد من حيث معجميته لا يخرج عما يتداول في مطلق المنثور كما يتبين من قول الخوارزمي مفسرًا مراد الشيخ من الشفقين في بيت السقط:

فهما في أواخر الليل فجرا

ن وفي أولياته شفقانِ

: «الشفقان من أول الليل كالفجرين من آخره... ومن قبيل ما نحن بصدده الأسودان على قول من فسرهما بالليل، والنهار والقمران»[3].

ومن ذلك قول الشيخ مريدًا الشام والجزيرة:

حملت من الشامين أطيب جرعةٍ

وأنزرها والقوم بالقفر ضلال[4]

وقوله:

تمد لتقبض القمرين كفًّا

وتحمل كي تبذ النجم زادا[5]

---

(١) انظر رسالة الهناء: ص ٨٦ - ٩٤، حيث يتلاعب أبو العلاء بالدلالات المعجمية لبعض الألفاظ المغلبة، كالقمرين والزهدمين والحنتفين والحرين والعبدين، وانظر الفصوص: ١/٧٨ - ٨٢.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٤١ - ٤٤٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٤١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) س. ز / شروح: ص ١٢١٦.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٦٠١. وانظر قوله في (ص ٤٦٧): عش فداء لوجهك القمران.

وينبه الشيخ على أن تغليب الكثير على القليل أسهل من تغليب المفرد على نظيره في التثنية، ومن الكثير المغلب لديه قول أبي تمام: (....السبعة الشهب)، إذ «لا يعرف أن الشمس جعلت شهابًا في كلام قديم، ولكنها لما جاءت مع الستة التي تسمى كلها شهابًا جعلت مثلهن، وكذلك القمر لغلبة ما كثر على ما قل، وهذا أسهل من قولهم القمران يريدون الشمس والقمر»[1].

وقد يسوغ تحسين الكلام ذلك فيسهل في التثنية «لأن خفيف الاسمين غلب الثقيل، وكم لفظ لا يحسن وإن قيل»[2].

٢ - ضيق المعنى واتساع اللفظ: يضيق المعنى المعجمي خلافًا لما تقدم ويتسع حقل اللفظ فتبرز الصورة القصوى للطرف الثاني متمثلة في الترادف الذي تكون فيه الألفاظ المتعددة دالة على معنى واحد، وقد بدا هذا التفاوت بين حيز اللفظ والمعنى لبعض العلماء نوعًا من الحشو المعجمي المنافي للغاية من البيان[3] الذي وضعت الألفاظ من أجله، فسعوا إلى إبطال القول بالترادف بالبحث عن الفروق[4] الدلالية التي تثبت أن ما يوصف بالمرادف ليس إلا خلطًا بين ألفاظ وضعت في أصلها للدلالة على معان مختلفة، وإن تشابهت مراجعها وتقاربت معانيها.

ولا يبدو للترادف من حيث دلالة الألفاظ المترادفة أي تأثير في البناء الفني للمعاني لأنها تتساوى كلها في دلالتها على نفس المعنى، لكن اختلاف مسموعها اللفظي يجعل لها رغم ذلك وظيفة فنية ثانية تخدم البناء الصوتي للجملة الشعرية،

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٢/١. والمراد قول الطائي: والعلم في شهب الأرماح لامعة... بين الخميسين لا في السبعة الشهب.

(٢) رسالة الهناء: ص ٩١.

(٣) انظر نقد النثر: ص ١١.

(٤) انظر كتاب الفروق للعسكري: ص ٨ - ١٠. وانظر الباب الأول الذي خصصه للإبانة «عن كون اختلاف العبارات موجبًا لاختلاف المعاني في كل لغة»: ص ١٠ - ١٦.

فاختلاف حروف المفردات المترادفة يتيح للشاعر اختيارات صوتية متنوعة، يتجنب بها عيب تكرار نفس اللفاظ إذا عاد إلى نفس المعنى، لأن اللفظين إذا اختلفا «جاز أن يذكرا في الشيء الواحد وأن اتفق المعنيان»[1]، وينأى بها عما يستثقل ويستقبح [2]منها كاطلخم وجفخ بالقياس إلى اشتد وفخر، كما يمكنه من إحكام بناء إيقاع الجمل العروضية ونغم قوافيها إذا وردت في حشو البيت أو أخره.

وتبدو أشعار أبي العلاء كغيرها مليئة بالمفردات التي تتعدد مرادفاتها.

وقد ذكر الشيخ من مظاهر تقلص المعنى بالقياس إلى اللفظ وجذره الاشتقاقي صورًا معجمية مضيقة الاستعمال، يكون فيها المعنى المستعمل مقيدًا بصيغة صرفية أو حال نحوية محددة لا يتجاوزها خلافًا لما تكون عليه معظم المفردات كقولهم «الأروع» أي الرجل الذي يروع الناظرين بجماله، ولا يقال ذلك للمرأة، «ويقال ناقة روعاء ومهرة روعاء، ولا يقال جمل أروع ولا مهر أروع»[3].

وهو بوقوفه عند هذه الدقائق اللطيفة التي يتبين فيها أن معنى اللفظة قد يشطر شطرين يستعمل أحدهما في حقل دون الثاني، فإذا خرج الاستعمال إلى حقل جديد استعمل الثاني دون الأول، يخالف ما جاء في بعض المعاجم، ففي أساس البلاغة نجد: «رجل أروع وامرأة روعاء، وناقة روعاء»[4]، وفي الصحاح نجد: «امرأة روعاء بينة الروع»[5]، لكنها مخالفة تؤكد أن نظرته إلى المعجم كانت نظرة شعرية/نقدية تتجاوز التصنيف المدرسي إلى الغوص على خبايا التفاعل الدلالي اللفظي في الوحدات المعجمية، لمعرفة حدود سلطة اللفظ أو المعنى في الاستعمال الشعري.

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٤.

(٢) المثل السائر: ١/ ١٦٤.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٤١

(٤) أساس البلاغة: ص ١٨٤، مادة « روع ».

(٥) الصحاح: مادة « روع ».

وتتجلى هذه المعرفة المدققة واضحة في وقوفه المطرد عند هذا النوع من التقلص الدلالي للجذر المعجمي[1]، فالعزم – مثلًا – «إجماع الرجل على الأمر وجده فيه، قال بعض الناس إن العزم القطع، وهو راجع إلى المعنى الأول كأنه قطع الأمر عن غيره، إلا أنه لم يحك أحد عزمت الحبل أي قطعته ولا عزمته بالسيف، ولا يجوز ذلك.

قال النابغة:

جـبـال ودحـــان حـتـى لا يـحـلُّ لـنـا

لـهـو الـنـسـاء وإن الـديـن قـد عـزمـا

أي قطع عن ذلك»[2].

واليعامل جمع يعملة، «وهي الناقة التي يعمل عليها في السفر، وقلما يقولون للذكر يعمل، إلا أنهم استعملوا اليعمل في صفة الظليم»[3].

ولا يجد الشيخ تفسيرًا قريبًا لمثل هذا التفاوت المعجمي، فبعض الألفاظ تطوع بالاستعمال حتى تصبح دالة على معناها الأصلي وغيره، كلفظة أهل «تأتي للجمع والآحاد رغم كون أصلها للجمع، كما أن الصديق والأمير يستعملان للمفرد والجماعة رغم كون الأصل للأفراد»[4]، وبعضها يحصر استعماله داخل حقل دلالي مضيق فيصبح كالمهمل، فصنعاء «اسم قديم ولم يستعملوه إلا في هذا البلد، ولم يقولوا امرأة صنعاء ولا غير ذلك، فيجوز أن تكون كلمة موضوعة لم يستعمل منها مذكر، ويحتمل أن يكون أصلها أن تجرى على أفعل، وتُرِك استعماله كما قالوا درع حصداء ولم يقولوا حديد أحصد...»[5].

---

(١) قارن بما نقله أحمد تيمور من الأبنية المماتة في السماع والقياس: ص ٢٨.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٠٦/٢.

(٣) نفسه: ٣٧/٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤١٦ – ٤١٧.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٦/١.

ويبدو أن المراد النقدي من هذا التدقيق كان اقناع المتلقي بأن الوحدة المعجمية في الشعر لا تدل دائمًا على كل المعنى الذي يتبادر إلى الذهن، لأن التخصيص يوجه اللفظة نحو معنى محدد لا يجوز أن يفهم منه سوى المخصوص، وقد تختلف مجالات التداول فيكون الشارح الناقد – قبل التأويل – مطالبًا بمعرفة أجناس الكلام التي يبدأ عندها تخصيص المعنى أو ينتهي، فهو مثلًا يذكر البيض في قوله:

وتحسدك البيضُ الحوالي قلادة

بجيدك فيها من شذا المسك تمثالُ

إلا أن المراد بذلك «ههنا النساء، ولم يرد بياض اللون لأنه لا معنى لتخصيصه البيض من النساء دون السمر»[1].

والمعروف في لفظة الحدائق أن تستعمل في النخل والكرم، أما «في الكتاب العزيز فمخصوص بها النخل»[2].

وكان الناس في عصر الشيخ يخصون باليراع قصب الأقلام وحده كما يتبين من قوله هو نفسه:

دع اليراع لقومٍ يفخرون به

وبالطوال الردينيات فافتخر[3]

أما «في الشعر الأول فالمراد به القصب مطلقًا»[4].

ولم يكن الشيخ في سقطياته في حاجة إلى الكشف عن الأبيات التي جاءت فيها الألفاظ مخصصة المعنى، لأنه لم يخض في غير ما خاض فيه الشعراء، وإن كان قد آثر بعد توبته من الشعر أن يصرف معاني الغلو في الآدميين وألفاظه إلى الله وحده سبحانه.

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٢٤٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/ ٢٤ – ٢٥.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٥٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٤.

أما اللزوم فقد أجبره خوفه من أذى خصومه على أن يذكر بعض ما جاء به فيه على الخصوص إيضاحًا للمقصود، كقوله يرد على من أنكر عليه قوله:

كـــذب يــقـــال عـلـــى المـنـــابـــر دائـــمًـــا

أفــــلا يمـــيـــد لمـــا يـــقـــال المـنـــبـــرُ

: «والمنابر هاهنا ليست على العموم، وإنما هي المنابر التي يذكر عليها أهل الجور»[1].

ومثل ذلك ما خرج من لفظه على العموم كما يتبين من قوله يشرح «لم تعد» ردًا على من اعترض عليه في قوله:

إذا نـفـرت نـفـسٌ عـن الجـسـم لـم تـعد

إلـــيـــه فـــأبـــعـــد بـــالـــذي فـعـلـت نـفـرا

: (... فلو قال قائل: الناس يأكلون الجراد، لعلم أنه لا يعني بذلك جميع الناس، واللفظ قد خرج على العموم. وكذلك إذا قال: «الناس يطوفون بالكعبة» فقد صدق، إلا أن الطواف إنما يفعله من يحج، وفي العالم رجال كثير لم يصلوا إلى ذلك. ويقول القائل: الأئمة تخطب على المنابر فيخرج اللفظ على العموم لكل الأزمنة، وإنما يراد الجمع والأعياد وما تحدث فيه الخطابة كخسوف القمر وكسوف الشمس والاستسقاء.. والمعنى أن النفس إذا نفرت عن الجسم لم تعد إليه في الدنيا الزائلة، فإذا أمرها الله سبحانه فإنها العائدة بلا ريب، فهذا من تعليق الأخبار بما يترك ذكره من الأزمنة والأمكنة.. وقد يحتمل أن يجيء في الكلام: إذا نفر الظبي من كناسه لم يرجع إليه، يراد به من يومه أو في ليلته، ولا يحكم بأنه غير راجع إليه آخر الدهر....)[2].

---

(١) زجر النابح: ص ٨٢. وانظر البيت في اللزوم: ٤٤٨/١.

(٢) زجر النابح: ص ٩٧ – ٩٨. وانظر البيت في اللزوم: ٤٨٥/١.

والملاحظ أن كثيرًا من ردوده الحجاجية في زجر النابح مبنية على التنبيه على مواطن التخصيص والتعميم في استعمال اللفظ.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن المكون المعجمي في الجملة الشعرية مستقل لدى أبي العلاء ببعض خصوصياته عن المعجم في الكلام الذي يتفاهم به وإن كان منتسبًا إليه، وقد تبين أن نمطية هذا المكون تختلف باختلاف الدواوين والمراحل الشعرية التي نظمت فيها.

ولعل النمط الذي لا يحس المتلقي بتغيره في دواوينه كلها هو النقاوة المعجمية، فالمتتبع لمختلف الألفاظ المفردة التي أتى بها في دواوينه ينتهي متيقنا إلى أنها نزهت كلها عن معاني الفحش والهزل الماجن، فاصطبغت بنقاوة لم تفارق نظمه في أية مرحلة من حياته الشعرية.

ولا يبدو ذلك مستغربًا، فالزهد والعفة والأخلاق التي شهر بها، وكذا الفكر الأخلاقي الوعظي الذي أثر عنه، سمات قد تدفع الدارس إلى أن يعد نقاوة معجمه الشعري نتيجة ضرورية لتخلقه، ورغم دلالة لزومياته وكثير من مؤلفاته على صحة هذا التفسير، تظل دلالة هذه النقاوة في مرحلة الانتساب إلى الشعرمستقلة بخصوصياتها الفنية، فالعفة الشعرية التي كان تباديه يلزمه بها كانت تفرض عليه كما أوضحت من قبل تنزيه سقطياته عن كل معاني الفحش وألفاظه، وهو ما يجعل النقاوة في معجم السقط ذات دلالة فنية محضة غير متأثرة بالسلوك الاجتماعي للشاعر.

وعند ما نقيس هذه الخصيصة بالتحولات التي عرفها منجزه الشعري ننتهي إلى أنها في السقط فنية وفي اللزوم أخلاقية وفي الدرعيات أخلاقية فنية.

ومثلُ النقاوة المعجمية في الالتباس والتأرجح بين التفسير الفني وغيره التنميطُ الدلالي، والمقصود به مجموعة من المعاني المعجمية تميزت بظهورها المتردد في كثير من جمله الشعرية، كالماء والسراب والسماء والبيداء والليل والنار والنجوم والكواكب والسعد والغراب والموت والفناء والقبر والدنس والعهر والشر والظلم وسفك الدماء ......

وقد حاول بعض الدارسين أن يجد لهذا التردد الدلالي تأويلًا نفسيًا أو فكريًا[1] جامعًا تفسر به عودة الشيخ المتكررة إلى معان معجمية بعينها، لكن صحة بعض التأويلات بالقياس إلى اللزوم لا يجعلها مقبولة عند الخروج إلى السقط أو الدرعيات، فالمقارنة المتأنية بين ما تردد منها فيهما وما تردد في اللزوم تكشف عن أن تكرارها في الأولين كان لغاية فنية تصويرية، ولذا نجدها تشترك في معظمها في كونها تنتسب إلى حقل المعاني المعجمية الجاهزة التي يعتمد عليها الشعراء في بناء التشبيهات والصور الشعرية الحسية المتداولة، كتشخيص الشباب والمشيب الذي لا يكاد يستغني عن دلالات الغراب والليل والنهار والكواكب وغيرها من المرئيات البيضاء، كما يتبين من مثل قوله:

خبريني ماذا كرهتِ من الشيـ
ـبِ فلا علمَ لي بذنبِ المشيبِ
أضياءَ النهارِ أم وضحَ اللؤ
لؤِ أم كونه كثغرِ الحبيبِ[2]

أما اللزوم الذي كان النفس الفكري فيه هو الغالب، فالتنميط المعجمي فيه ذو مظهر أخلاقي تأملي لا علاقة له بالتصوير الفني التعجيبي، لأن الجملة في هذا الديوان وإن كانت منظومة عروضيًا ذات منحى إفهامي بعيد عن المنحى الشعري التخييلي في جمل السقطيات والدرعيات.

ثانيًا - التفاعل والتعارض:

يتبين من التزام الشعراء المحدثين بالأقيسة النحوية والقواعد المعيارية في بناء قسم كبير من جملهم الشعرية، ومن اعتماد علماء النحو في عصور التدوين العلمي على أشعار الفصحاء لاستنباط قواعد النحو العربي، أن البناء النحوي للجمل في

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٠٧، وانظر الفكر والفن، ص ٣٩٧ – ٤١٦.
(٢) س. ز /شروح: ص ٢٠٣٣. وانظر قوله: شاب الدجى ... نفسه: ص ٤٣٨.

الشعر لا يختلف من حيث قوانينه عن نظيره في مطلق الكلام، لكن ما يمنح الجملة النحوية الشعرية خصوصياتها ويميزها من غيرها كما يستفاد من حديث قدامة عن إئتلاف العناصر المكونة للشعر[1]، كون تفاعلها مع عناصر الجملة الايقاعية النغمية يبدأ فور استهلال الشاعر للنظم وبدئه في وزن الكلام وتقفيته، وتظهر نتائج هذا التفاعل في بعض التغيرات التي تتكيف بها الجملة النحوية وعناصرها مع ما يستدعيه البناء الايقاعي العروضي والنغمي القافيِّ دون أن تبتعد عن قوانينها النحوية، وهي تغيرات كانت تغري البلاغيين فيستطرفونها، ولم تكن تزعج النحاة فسكتوا عنها ولم يتصدوا لها، إلا أن هذا التفاعل كان يكتسي أحيانًا مظهر تعارض وتنافر صريح بين الشقين النحوي والايقاعي النغمي، فيخرج الشاعر إلى مخالص أسلوبية لا يرتضيها العلماء فينكرونها على الشاعر، أو يقبلون بعضها مقيدين استعمالها بشروط لا يجوز للشعراء الإخلال بها.

وإذا كان الشذوذ والضرورة يعدان من أهم مظاهر حدة التفاعل بين النسقين النحوي والايقاعي النغمي التي اهتم بها النحاة، فإن الاستثمار النحوي للحيز العروضي يعد من مظاهر التفاعل الخفية التي لم يعن بها إلا النقاد في بعض المصنفات الخاصة بصناعة الشعر وقوانينها.

ويتجلى من تتبع الشيخ لمستويات التفاعل والعدول واستثماره لها في منجزه، أن الضرورة لديه لم تكن إلا وجهة أسلوبية واحدة من عدة وجهات كان الشعراء يتحولون إليها مختارين أو مرغمين.

I - **بين الكثافة والحشو:** أجمع كثير من البلاغيين والنقاد في دراستهم للبيان العربي وعلاقة المعنى فيه باللفظ الدال عليه، على أن أبلغ الكلام ما ساوى لفظه معناه وطابقه[2].

---

(١) انظر نقد الشعر، حيث يذكر المؤلف نعوت العناصر المؤتلفة وعيوبها.

(٢) نفسه: ص ١٧١، والعمدة: ١/ ٢٥٠.

واقتصر صاحبه فيه على الايجاز وتنكب الفضول[1] فجمع بين المعنى الجليل[2] المزيز[3] واللفظ القليل الوجيز.

ورغم احتراس بعضهم من حمل ذلك على الإطلاق بجعل الايجاز تقصيرًا إذا كان الإكثار أبلغ[4]، تظل إجاعة اللفظ وإشباع المعنى[5] هي الصورة المحمودة، لأن المعنى إذا أتى قليلًا بالقياس إلى كثرة الألفاظ عد ذلك هذرًا وحشوًا مذمومًا، وليس يطلب من صاحب الكلام ليجعله بليغًا إلا أن يكبح جموح اللفظ ولا يسمح له بالزيادة على معناه، لكن هذا الاختيار يظل في الشعر غير ميسر، فالتفاعل بين الجملة الايقاعية النغمية والجملة النحوية يجعل الحيز الذي يمكن أن تمتد فيه الألفاظ ومعانيها ثابتًا، فعدد الأجزاء التي يتكون منها الوزن في كل بيت تلزم الشاعر بأن يبني جمله النحوية بناء تتوالى فيه عناصرها توالي الأجزاء، إلى أن تصل إلى نهايتها في آخر البيت الذي ترسم القافية حده الأقصى، وتطويعُ عناصر الجملة لتُسايِرَ الأجزاء العروضية وتستقر عند القافية ليس متأتيًا في كل بيت، لاختلاف الأغراض والمعاني واختلاف الشعراء في القدرة على تطويعها.

وينجم عن هذا التفاعل أن البيت الشعري يكون له ثلاث صور نظرية لا يتجاوزها: أولاها صورة المساواة، وهي التي تكون فيها الجملة النحوية مطابقة للجملة الايقاعية النغمية ومساوية لها كما يتضح من البيان الآتي:

---

(١) العمدة: ١/٢٤٣.

(٢) رسائله / عطية: رسالة الإغريض: ص ٤٠.

(٣) العمدة: ١/٢٤٥، وانظر: ١/٢٤٦، حيث ينقل وصف ابن الأعرابي للبلاغة بأنها دلالة قليل على كثير. والمزيز اللذيذ والصعب والفاضل. انظر طبعة قرقزان: ١/٤٢٣. وانظر: ١/٢٤٢ (طبعة م. د. عبد الحميد).

(٤) العمدة: ١/٢٤٢.

(٥) نفسه: ١/٢٤٢.

البيت	=	---	---	---	---	....	-	---	---	---	■	القافية
		الجملة النحويـة										
		جملة نحوية					جملة نحوية					
		العناصر النحوية					العناصر النحوية					
البيت	=	---	---	---	---	....	-	---	---	---	■	القافية
		الأجزاء العروضية					الأجزاء العروضية					
		جملة عروضية					جملة عروضية					
		الجملة العروضيـة										

والثانية صورة التضخم الدلالي، وهي التي يكون فيها المعنى أكبر من الحيز العروضي كما يتبين من البناء العروضي الدلالي للبيت، في البيان الآتي الذي تشير فيه عبارة «فراغ دلالي» إلى اللفظ المط الذي يحتاج إليه الايقاع دون المعنى:

معنى الجملة النحوية		
أجزاء الجملة العروضيـة	**القافية**	**زيادة دلالية أكبر من البيت**

والثالثة صورة التقلص الدلالي، وهي التي يكون فيه المعنى أصغر من الحيز العروضي، كما يتبين من البناء الآتي الذي تشير فيه عبارة «زيادة دلالية» إلى اللفظ الذي يفتقر إليه المعنى، ويضيق عنه إيقاع البيت فيستغنى عنه أو ينقل إلى بداية البيت اللاحق:

معنى الجملة النحوية	**فراغ دلالي**
أجزاء الجملة العروضيـة	**القافية**

والملاحظ أن أولى هذه الصور هي الشائعة بين الشعراء والمحمودة لدى النقاد، لأن معنى البيت فيها لا يزيد على لفظه شيئًا[1] ولا ينقص، لكن الدواوين والمصادر

---

(١) العمدة: ١/٢٥٠.

القديمة مليئة بالأبنية الشعرية التي يبدو فيها المعنى مكثفًا وفيرًا، بالقياس إلى قلة الألفاظ التي يفرضها الضيق النسبي لحدود الجملة العروضية.

وقد يكون المقام الذي يصاغ فيه الشعر أحيانًا سببًا في اللجوء إلى هذا التكثيف، كما يعترف بذلك أحد الأدباء في قوله متحدثًا عن الوزير أبي القاسم المغربي الشاعر الأديب: «وقال لي في ليلة: أريد أن أجمع أوصاف الشمعة السبعة في بيت واحد وليس يسنح لي ما أرضاه، فقلت: أنا أفعل من هذه الساعة، قال: أنت جذيلها المحكك وغذيقها المرجب...»[1]، لكن الأشهر في صياغة التكثيف الدلالي أن يكون إظهارًا للبراعة والخبرة بالصناعة، والقدرة على تطويع الجمل الشعرية والاستثمارالسليم للحيز العروضي رغم ضيقه كما يدل على ذلك كلام ابن القارح السابق، فالعجز الذي يعترف به الوزير المغربي أمام تجميع أوصاف الشمعة كلها في بيت واحد لا يليق بالشاعر المتفرغ إلى الصناعة.

وتتنوع الأساليب التي يستعين بها الشعراء على تكثيف عناصر الجمل، ومنها لدى الشيخ إضمارها بضمير يختصر المعاني، فإذا ظهرت عظم شأنها كما هو بين من قوله تعالى: [ولو أنهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيرًا لهم وأشد تثبيتًا][2]، فالهاء «في «به» تدل على أشياء كثيرة مما وعظوا به، ولو ظهرت لاتسع فيها القول»[3].

ولعل أشهر هذه الأساليب ركوب الجمل المفيدة القصيرة التي لا يتطلب بناؤها لفظًا كثيرًا، فالإكتفاء بركني الجملة دون قيودها وفضلاتها يجعلها مكونة من كلمتين فقط: مسند ومسند إليه، مثل «الله أكبر» في ميمية أبي تمام[4]، فإذا أضمر المسند إليه إضمارًا ظاهرًا زاد قصرها وبدت لقلة حروفها كالكلمة الواحدة، مثل «عوجوا»

---

(١) رسالة ابن القارح: ص٦٠.

(٢) سورة النساء، الآية: ٦٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٨.

(٤) قوله: الله أكبر جاء أكبر من جرت... فتحيرت في كنهه الأوهام. ديوانه: ١٥٢/٣.

و«حيوا» في رائية النابغة[1]، فإذا استتر الضمير كانت أقصر وصارت في ظاهرها كلمة واحدة كـ: «يقول فيسمع» ... في بيت أبي تمام المشهور[2].

ويبلغ القصر غايته عندما تبنىالجملة من فعل أمر ثلاثي معتل الأول والآخر (لفيف مفروق)، فتصبح الجملة مكونة من حرف واحد فقط قد تلحقه هاء السكت أو نون التوكيد فيصير حرفين، مثل (فِ) من وفى، و(إِ) من وأى.

والأشعار القديمة مليئة بالأبيات التي بنى الشعراء جملها المفيدة على الفعل وضميره، فقصرت واجتمعت متعددة في البيت الواحد كما نجد في قول الشنفرى:

فـدقـت وجـلـت واسـبـكـرت وأكـمـلـت

فـلـو جـنَّ إنـسـان مـن الـحـسـن جـنـتِ[3]

وكذا في قول امرئ القيس:

أفـــــاد فــــجـــاد وشــــــاد فـــزاد

وقـــــاد فــــذاد وعــــاد فــأفـضـــل[4]

فقد جمع في بيت واحد ثماني جمل مفيدة هي في الحين نفسه أجزاء المتقارب الثمانية.

ويبدو أن طرافة مثل هذه الجمل المكثفة قد استهوت الشعراء اللاحقين فقادتهم إلى التظرف بها واتخاذها فنًا من فنون الصنعة الشعرية، وسبيلًا إلى التباهي بالقدرة على تطويع الجملة العروضية وجعلها تتحمل من الجمل ما يربو على عدد أجزائها، كما يتبين من قول أبي العميثل جامعًا في كل بيت عشرة جمل رغم أن أجزاء الكامل ستة فقط:

---

(١) قوله: عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ... البيت. ديوانه: ص ٢٣٣ .

(٢) قوله: يقول فيسمع ويمشي فيسرع... ويضرب في ذات الإله فيوجع. ديوانه: ٢/٣٢٦.

(٣) المفضليات: ص ١٠٩.

(٤) ديوانه / ملحق: ص ٤٧٠، والعمدة: ٢/٣١.

فـاصـدق وعـف وجـد وأنـصـف واحـتـمـل

واصـفـح ودار وكــاف واحــلــم واشـجـع

والــطـف ولــن وتـــأن وارفـــق واتـئـد

واحـــزم وجـد وحـــام واحـمـل وادفـــع[1]

ومثل ذلك في التجاوز العددي قول ديك الجن:

احـــل وامــــرر وضــــر وانــفــع ولـــن واخـــ

ـشـن ورش وابـــر وانــتـدب لـلـمـعـالـي[2]

لكن الرغبة في إظهار البراعة والتفوق قادت بعض الشعراء إلى المبالغة في تكثيف الجمل، وتجميعها داخل البيت الواحد الذي لا يتعدى بناؤه في أطول الأوزان ثمانية أجزاء، فقد بنى أبو الطيب الجمل المفيدة في أحد أبياته البسيطية من أفعال الأمر، فجاء فيه بأربع عشرة جملة جمعها قوله:

أقـــل أنـــل اقـــطـــع احـــمـــل عـــل ســـل أعـد

زد هـــش بـــش تـــفـــضـــل ادن ســـر صـــل[3]

ثم أسرف فاختار أفعال الأمر من المعتلات، ليبلغ عدد الجمل المفيدة في بيت واحد من الطويل أربعًا وعشرين جملة، تتلاحق دون أن يفصل بينها حرف عطف يميزها بعضها من بعض فتلتبس بداياتها ونهاياتها، وتصبح كما وصفها بعض القدماء كرقية العقرب، وذلك في قوله:

عش ابق اسم سد قد جد مر انه ره فه اسر نل

غظ ارم صب احم اغز اسب رع زع د ل[4] اثن بل

---

(١) العمدة: ٢/٣٠.

(٢) نفسه: ٢/٣٠.

(٣) نفسه: ٢/٣٠.

(٤) نفسه: ٢/٣٠. وانظر في نفس الصفحة وصف البيت بأنه رقية العقرب.

ويبدو أن قصر الجمل والتراكيب كان من بين الأساليب البيانية التي لفتت انتباه الشيخ، كما يستشف من قوله مشيرًا إلى خصيصة القصر في بعض الآيات القرآنية الكريمة وهو يتحدث عن قصر الأعمار:

وهي قصيرات كآيات عبسِ[1]

لكنه لم يستسغ – رغم حبه لأبي الطيب – تزاحم كل تلك الجمل في بيت واحد لم يتعد عدد أجزائه العروضية ثلثها، إذ لا فائدة في رأيه يجنيها السامع منه رغم وفرة جمله المفيدة: «ألا ترى هذا البيت كيف ضاق بما أودع من الكلم حتى أنكره السمع وظنه من لا يعرفه من وحشي الكلام، وليست فيه كلمة غريبة، ولكن اتصل صدور الكلم بالأعجاز فورد على غير المعتاد، وإذا خرجت إلى البيت الثاني كنت كمن أفضى بعد الأشب وخلص إلى البراح من لهب أو شقب»[2].

ويظهر من تتبع طريقة الشيخ في تكثيف بعض جمله الشعرية أنه لم يكن ينفر من تزاحمها إذا كثرت في البيت، ولكن من تزاحمها مطلقًا، ويستشف من عدم تجاوز الجمل القليلة التي كثفها في مختلف دواوينه عدد أجزاء الأوزان، أنه كان يعد البيت ضيقا بما فيه إذا نقصت أجزاء وزنه عن عدد الجمل التي اجتمعت فيه، وهذا ما يجعل المتلقي يحس في أبيات قصائده برحابة نحوية ناجمة عن اكتفائه في أغلبها بالركنين والقيود والفضلات في جملة أو جملتين، فإن زاد على ذلك لم يتعد الجملة الثالثة، إلا أن يستدعي البناء ذلك في الجمل الشرطية والحالية والمعطوفة ومقول القول، لكنه قلما يتعدى بها عدد أجزاء وزن القصيدة كما يتبين من قوله مكتفيًا بخمسة جمل في بيت وافري سداسي الأجزاء:

ولو قيل اسألوا شرفا لقلنا
يعيش لنا الأمير ولا نزاد[3]

---

(١) اللزوم: ٢/٦٩.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٢٨٨.

أو قوله مطابقًا بين عدد الجمل والأجزاء الثمانية في بيت من البسيط:

انبه وسد فهما هم تكابده
واخمل إذا شئت أن تحظى ولا تسد[1]

ويغلب على ما جاء به من جمل مكثفة في دواوينه الثلاثة كونه يخدم الغرض والمعاني الكبرى للمنظومة، لكننا نلاحظ أن الصنعة في غير قليل منها تبدو الدافع إلى تكثيف الجمل، ويتضح ذلك من مثل قوله في السقط:

هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا
كوقفة العير بين الورد والصدرِ[2]

أو قوله في الدرعيات:

دقت وما رقت ولكنها
جاءت كما راقك ضحضاح غيلْ
والمرء يحتال ويغتال ما
عاش ويأتال بقصد وميلْ[3]

ونجد مثل ذلك في قوله في بيت اللزوم:

كريت فسرت بالكرى وحياتها
أكرت فجر نوائبا إكراؤها[4]

ويتبين من المقارنة بين الأساليب التي يستعين بها الشعراء على التوفيق بين الحيزين النحوي والعروضي للجملة الشعرية إذا كثرت معاني البيت وألفاظها، أن الاكتفاء بالضمائر لا يتأتى إلا بقيود لا تسمح بكثرة الاستعانة بها، وأن تكثيف

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٧٣.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٣.

(٣) الدرعيات / شروح: ص ١٩٣٢ - ١٩٤٠.

(٤) اللزوم: ١/ ٥٥. وانظر قوله في: ١/ ٤٢١: سماحك مجهول ونحلك واضح... ومجدك ضاوي وسجمك حادر.

الجمل هو أنسبها لأنه يمكن الألفاظ ومعانيها من أن تظل مقترنة في نفس الحيز العروضي إذا ضاق بها مطولة، فإذا نفر منه ذوق الشاعر أو عجز عنه صار التوفيق متعذرًا، وأصبح عليه أن يختار بين اللجوء إلى الحذف وإسقاط بعض ألفاظ الكلام ومعانيها، أو إلى تغيير بنية الألفاظ والكلمات والنقصان من حروفها [1] كما سيتبين من حديثنا عن العدول البلاغي الدلالي والضرائر، وبين تعدي نهاية البيت إلى البيت اللاحق وتعليق معاني الأبيات المتتالية بعضها ببعض تعليقًا دلاليًا[2] يفقدها وحدتها واستقلالها، وقد يكون الافتقار والاقتضاء فيها شديدًا فتعاب بذلك.

ويغني الشعراء عن عنت تطويع الجملة العروضية لاحتواء الجمل النحوية الكثيرةِ معانيها المساواةُ بين البناء النحوي والبناء العروضي، وتوزيع المعاني إذا زادت وكثرت على ما يتسع لها من الأبيات فلا يضيق بها، وهوالأسلوب الذي اختاره الشيخ وإن كان قد أرغم في غير قليل من الأبيات على التعليق والحذف[3].

لكن عنت التطويع لا ينجم دائمًا – كما هو بين من الصورة[4] التوضيحية التي تبدو فيها الجملة العروضية النغمية أكبر من الجملة النحوية – عن ضيق الحيز الايقاعي النغمي، فقد تقل ألفاظ الكلام ومعانيه فيبدو هذا الحيز واسعًا بالقياس إليها، ولا يجد الشاعر مفرًا من أن يمطط الجملة بالإكثار من عناصر الكلم، والبحث عن صور صوتية للألفاظ وأبنية صرفية تملأ الفراغ المتبقي وتستجيب لما يتطلبه الوزن وتستدعيه القافية.

والمعاني وألفاظها تكون – إذا لم تزد وتتسع بالقياس إلى الأجزاء والقافية – إما مطابقة لها بذاتها مطابقة حقيقية لا تسمح باستبدال غيرها بها إلا أن تؤدي نفس

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ٢٤٩ – ٢٥٠، حيث يشير المؤلف إلى التغيير والثلم.

(٢) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم، حيث الإشارة إلى التضمين والإغرام في مبحث التعليق: (البناء الكمي): القسم الثالث.

(٣) انظر ما يأتي، وانظر الحديث عن التعليق في ما تقدم: (البناء الكمي): القسم الثالث.

(٤) انظر في الصفحات القليلة السابقة البيان الموضح لتنازع الجملة النحوية والعروضية في حيز البيت.

دلالتها، وإما ناقصة عنها نقصانًا صريحًا في عدد الألفاظ أو الحروف، وقد تكون بين هذا وذاك حين تكون مطابقة لها مطابقة صورية لا تمنع من استبدال غيرها بها.

ويعمد الشعراء لسد الاختلال الناجم عن تقلص الجملة النحوية وضيقها إلى أسلوبين يمكن اعتبار أحدهما حشوًا مكشوفًا مالئًا للفراغ، والثاني حشوًا خفيًا قد لا ينتبه إليه.

وقد خص قدامة بمصطلح الحشو ما يحشى به البيت من لفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن[١] وعده من عيوب الشعر، وذكر ابن رشيق[٢] أن قومًا يسمونه الاتكاء، وجعله مرادفًا لفضول الكلام لأن الشاعر لا يدخله في البيت ليفيد معنى ولكن لإقامة الوزن[٣]، «فإن كان ذاك في القافية فهو استدعاء»[٤].

وقد أشار قدامة قبله إلى مفهوم الاستدعاء، وعده عيبا حين جعل من عيوب ائتلاف المعنى والقافية الإتيان «بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأن لها فائدة في معنى البيت»[٥]، لكنه لم يستعمل هذا المصطلح.

ويكثر حشو الكلام الشعري بألفاظ تطرد كأضحى وبات وظل وعدًا وقد وما وأشباهها، وغيرها مما قد يكره كذا وذي والذي وهو وهذا[٦]، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الشاعر في ما يملأ به الفراغ العروضي من حشو، هو الكلمات والأدوات الملغاة التي تسمع حروفها فيستقيم بها الوزن ولكن دون أن يكون لها معنى أو عمل نحوي مثل «كان»، فهي تعمل في الفاعل أو المبتدأ، ثم تصير في بعض الأبيات من الحروف الملغاة.

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٤٨.
(٢) العمدة: ٢/٦٩.
(٣) نفسه: ٢/٦٩.
(٤) نفسه: ٢/٦٩، وانظر: ٢/٧٣.
(٥) نقد الشعر: ص ٢٥٥.
(٦) العمدة: ٢/٧١.

ومن الأبيات التي اختارها الشيخ ليوضح فاعلية الإلغاء بيت نقله الفراء يقول فيه صاحبه:

سراة بني أبي بكرٍ تسامى
على كان المطهمة الصلابِ

«فكان هاهنا ملغاة»[1]، لأن الشاعر لا يريد بها إلا ملء الفراغ العروضي بصوتين متحركين بينهما ساكن لإقامة الوزن.

ونظير هذا الإلغاء في شعر الشيخ قوله في الدرعيات:

وحسام ابن ظالم صاحب الحيـ
ـية سمته كان بالمعلوبِ[2]

وقد يتسلل الحشو إلى البناء من خلال بعض المعاني والألفاظ التي يأتي بها الشاعر، فتبدو كأنها أصل في بناء المعنى العام لا يستغني عنه، فإذا تؤملت تبين أنها قابلة لأن تعوض بأية عبارة غيرها، وأن مجيئه بها في البيت ليس لغاية إفهامية ولكن لإقامة الوزن، وذلك كقول أحد الشعراء:

لعمري لئن أصبحت في دار تولبٍ
يغنيك بالأسحار ديك قراقف

«فإنما قال: «يغنيك» حتى يتفق له الوزن، ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: «يؤذن لك» أو «ينبهك» أو «يطربك»، لعدل إليه»[3].

ومن هذا الباب في الحشو لدى الشيخ قول أبي تمام:

لو كنت طرفًا كنت غير مدافعٍ
للأشقر الجعدي أو للذائد

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٥.
(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨٨.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

فالأشقر الجعدي «فرس كان يعرف بأشقر مروان، وهو مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص، وإنما أراد أن ينسب الفرس إليه فلم يستقم له الشعر فجعل الأشقر جعديًا، وكان مروان يقال له: مروان الجعدي ...»[1].

وقريب من هذا الحشو في الخفاء، قول الشيخ في بيت الدرعيات السابق، فاسم سيف الرجل المسمى ذو الحيات، لكنه «عدل عن ذي الحيات إلى صاحب الحية إقامة للوزن»[2]، فجمع في نفس البيت بين الحشو الظاهر والخفي للتوفيق بين الجملة النحوية والجملة الإيقاعية النغمية.

ويسمي الشيخ الحشو الخفي عندما تستدعيه القافية «إلجاء» ويذكر فيه بيت أبي تمام السابق، فقوله «الذائد» في قافية هذا البيت «من الإلجاء، لأنها لو كانت على الباء لقال المذهب أو نحو ذلك»[3].

ويظهر من وقوف الشيخ عند مختلف مواطن هذا النوع من الحشو في شعر أبي تمام أنه كان يجيزه ولا يستقبحه كما يستشف من قوله يشرح بيته:

مـحـاسـن أصـنـاف المـغـنـين جـمـةٌ
ومـا قـصـبـات الـسـبـق إلا لمـعـبـد

«هذا مثل ما تقدم من الإلجاء، لأن القصيدة لو كانت على الضاد لجاز أن يقال في القافية الغريض، ولو كانت على الحاء لجاز أن يقال مسجح»[4].

ويتبين من تحديد الشيخ لمفهوم الإلجاء أنه يقيد جواز استعماله بشرطين أولهما: ألا تكون اللفظة لمعنى يفسد إذا حلت أخرى غيرها محلها، وأن يسهل الحفاظ على

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٢/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٨٨. والمقصود قول الشيخ: وحسام بن ظالم صاحب الحيـ × ـة سمته كان بالمعلوب.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٣/١. والمقصود قوله: لو كنت طرفًا كنت غير مدافع × للأشقر الجعدي أو للذائد. ن.ص.

(٤) نفسه / نفسه: ٢٩/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

استقامة المعنى باللجوء إلى أية لفظة من الألفاظ التي تشاركها في الدلالة على نفس المعنى أو على معنى قريب منه، كما نجد في قول الطائي:

يــثــر عــجــاجــة فـــي كـــل ثــغــرٍ
يــهــيــم بـــه عـــدي بـــن الـــرقـــاعِ

فإنما «جاء بعدي بن الرقاع على سبيل الإلجاء الذي تقدم ذكره، ولو كانت القصيدة على الدال لجاز أن يجيء بلبيد أو زياد، لأن الشعراء لا يخلو كُثْرُهُم من أن يجيء بصفة الغبار»[1].

والثاني أن تكون الغاية منه سلامة القافية وصون البيت من الفساد، كنوح في قول أبي تمام:

لـم يـلـبـس الـلـه نـوحًـا فـضـل نـعـمـتـهِ
إلا لـمـا بـثَّـه مـن شـكـره نـوحُ

فهذا لدى الشيخ من الإلجاء، «لأن القصيدة لو كانت على السين لصلح أن يجعل مكان نوح موسى، ولو كانت على الدال لصلح أن يجعل مكانه هودا... فأما قول النابغة: (... كذلك كان نوح لا يخون) فليس من هذا النحو، إذ كان البيت لا يفسد بتغير الاسم»[2].

ومما يقرب من الإلجاء قول الشيخ في السقط:

وظـنـنـت وجـدك مـاضـيًـا مـتـصـرفًـا
فـلـقـيـتـنـي مـنـه بـفـعـل دائـمِ

فـ «كأنه أراد أن يقول: بفعل راهن، لكنه لم تساعده القافية فأقام ما هو في معناه مقامه، وهو الدائم»[3].

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٣٣٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) نفسه / نفسه: ١/٣٤١ - ٣٤٢. وانظر بيت الطائي في ص: ٣٤١.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٨١. وانظر بيت السقط في الصفحة: ١٤٨٠.

ورغم اقتران الحشو بفضول الكلام لدى النقاد استطاع الشعراء أن يطوعوه، فأرغموهم على أن يعترفوا بأن بعض أنواع الزيادة قد تقوي المعنى[1] وتزيد البيت حسنا، كالتتميم والتكرار والايغال والاعتراض والاستدراك[2].

ومن الزيادات المستحسنة التي أراد بها الشيخ تتميم المعنى وهو يصف مخالب الأسد، تقويته صورة الأهلة الدقيقة بزيادته عبارة ما «قربن من التمام» في قوله:

وقد وطئ الحصى ببني بدورٍ

صغارٍ ما قربن من التمامِ[3]

وعرف بعض النقاد الاعتراض بأنه اعتراض جملة وسط الكلام، وسماه بعضهم التفاتا [4]، وقد اختلفوا في علاقته الأسلوبية بالحشو فعده بعضهم منه، وجعله آخرون فنا مستقلا نفسه محتجين بأن الفرق بينهما ظاهر، لأن الاعتراض لديهم «يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير»[5].

ويبدو هذا التفريق بينهما مفتعلًا، لأن من جعلوه حشوًا وصفوا المقبول منه بحشو اللوزينج[6] استحسانًا له.

ويتبين من تردد الاعتراض في شعر أبي العلاء أنه كان يؤثر أسلوب «حشو اللوزينج»، لمساواة البناء النحوي لجمله الشعرية بالبناء الايقاعي عندما تقل معاني الكلام وألفاظه في البيت، وذلك بعدم إخلاء الجمل الاعتراضية المزيدة من الفائدة التي تقوي معنى البيت وتحسنه، كقوله في بيت السقط برواية الخوارزمي:

فإن لقيت وليدًا والمدى قذفٌ

يوم القيامة لم أعدمه تبكيتا

---

(١) انظر العمدة: ٢/٦٩.

(٢) انظر مفاهيم هذه المصطلحات في نقد الشعر والعمدة وخزانة الحموي.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٤٤٠.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٦٩، والعمدة: ٢/٤٥.

(٥) خزانة الحموي: ص ٣٦٦. وانظر نقد الشعر: ص ١٦٧، والعمدة: ٢/٤٥.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٣٦٦، وشاعرية أبي العلاء: ص ١١٢.

فقوله: المدى قذف «جملة اعتراضية، وهي من قبيل ما يسميه الصاحب حشو اللوزينج»[١].

ومثله قوله في بيت الدرعيات:

أظـــن سـلـيـمـى أنــعــم الـلــه بـالـهـا
حــدا حـاديـاهـا لـلـومـيـض جـمـالـهـا

فـ «أنعم الله بالها» جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب»[٢]، أتت لتفيد الدعاء ككثير من أخواتها في الأبنية الشعرية.

ويقل الاعتراض نسبيًّا في اللزوم بالقياس إلى السقط والدرعيات، لتعلق عناصر الكلام الواعظ في كل بيت بعضها ببعض، لكنه يرد أحيانًا صريحًا كجملة «والله قادر» في قوله:

مـتـى يـتـقـضـى الـوقـت والـلــه قــادرٌ
فـنـسـكـن فــي هـــذا الــتــراب ونــهــدأ[٣]

ويتبين من اجتهادات بعض الدارسين ومن تنبيهات بعض الشراح أن الجمل الاعتراضية قد تلتبس بالجمل الحالية والتفسيرية والاستئنافية، فيلحق بها غيرها كما يتضح من التباس الجملة الخبرية بالإنشائية الدعائية في قوله:

بـالـسـعـد جـادتـك الـسـمـاء لـتـسـعـدي
والـغـفـر عـل ذنـــوب أهــلــك تـغـفـر
غـصـن الـشـبـاب عـصـى الـسـحـاب فلم يعد
ذا خـضـرةٍ إذ كـل غـصـن أخـضـر[٤]

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٠٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٣) اللزوم: ٤٦/١.
(٤) سقط الزند / شروح: ص ١١١٨ – ١١١٩.

فالبطليوسي يجعل «جادتك السماء» دعاء لدار الحبيبة «بأن تمطر بالسعود من النجوم»[1]، بينما يذهب الخوارزمي إلى أنها «إخبار ساذج وليس بدعاء، بدليل البيت الثاني»[2].

وفي التباس مثل هذه الأبنية على الشراح الخبراء أنفسهم، ما يؤكد أن الشيخ كان يُحمِّل الحشو الاعتراضي في أشعاره من الفائدة ما يجعله يبدو عنصرًا أصليًّا ملتحمًا بعناصر الكلام الأخرى، لكن اقتران مجيئه بها في الغالب بركوب الأوزان الطويلة يكشف عن أنه كان يلجأ إليها للتوفيق بين الكلام والجمل العروضية، عندما تقل ألفاظه ومعانيه الأصيلة فتقصرعن ملئه.

إن التكثيف والنقصان والحشو والزيادة أساليب متعارضة، يتحول إليها الشاعر عندما تختل صورة التساوي والتطابق بين البناء النحوي الصرفي والبناء الايقاعي النغمي فيطول الكلام أو يقصر، وقد تبدو هذه الأساليب في بعض صورها اختيارات بلاغية بديعية، لكنها تظل في مجموعها عدولًا خفيًّا يفرضه ككثير من أنواع العدول كونُ الجملة الايقاعية النغمية حيزًا ثابتًا يُكَيِّفُ عناصر الكلام لتحل فيه وتطابقه، ولا يتكيف هو لاحتوائها إلا في حدود بعض الاستعمالات المعدودة التي تجوز في القوافي كالردف بالواو والياء وتغيير الدخيل، أو تحتملها الأوزان كالزحافات الحسنة.

II – **عقم المعيار وخصوبة العدول:** يستشف من مختلف الأحكام المستحسِنة والمستقبِحة التي كان العلماء والنقاد يصدرونها وهم يتعرضون للأشعار، أن شعرية المنظوم تبدأ عند حقل المخالفة الرحب الذي يمكن للشاعر كلما شاء أن يتحرك فيه حركة شعرية واسعة، تسمح له بالتغيير والاجتراء والتحول والابتعاد عن الغالب المطرد دون مراعاة سلطة المعايير وقيود القواعد.

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١١١٩.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٢٠.

ولا نستطيع أن نجزم بأن الشعراء القدامى كانوا واعين نقديًا بأن الخصوبة الشعرية لا تتأتى أحيانًا إلا بالتخلص من ضيق الأعراف اللغوية الشائعة والجري الطليق في رحابة المخالفة، لكننا مقتنعون بأن الشاعر لم يكن يستحق هذا اللقب إلا بانتزاعه حق العدول بالفطرة والغريزة أو عن وعي نقدي سابق.

أما المحدثون فقد مكنتهم إحاطتهم بأسرار الإبداع ودقائقه في الموروث الشعري من أن يدركوا عن وعي نقدي صريح أن إخصاب صناعة الشعر لا يتأتى إلا بتخليصها من سلطة الأقيسة، ومن المعايير العلمية التي تصبح خصوبتها الأصلية عقمًا كلما نقلت من حقولها المعرفية الخاصة بها إلى حقل هذه الصناعة، فالشعر لا توجهه إلا معاييره، والمخالفة أولاها.

وقد استعمل القدماء ألفاظًا متعددة لوصف نقض الشاعر للمعتاد وابتعاده عن المعيار الثابت والاستعمال الغالب المطرد، كالانتقال وخرق الأصول والجور والتعسف والمخالفة والاجتراء والعدول وارتكاب الضرورات فضلًا عن الخطأ[1].

ولعل مصطلح العدول كان أكثرها تداولًا بعد الضرورة، للدلالة على تحول الشاعر مضطرًا أو مختارًا إلى الأسلوب الذي يراه الأليق بالصناعة الشعرية، كما يتبين من قول ابن جني: «فإن قلت: فإن هذه القلة أفخر من الكثرة، ألا ترى أنها دالة على قوة الشاعر، وإذا كانت أنبه وأشرف كان الأخذ يجب أن يكون بها، ولم يحسن العدول عنها مع القدرة عليها» [2]، أو قول الشيخ نفسه: «ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: يؤذن لك... لعدل إليه»[3].

وتفيد كثرة الألفاظ التي استعملها العلماء والنقاد للإشارة إلى خروج الشعراء عن المألوف، أن حقل المخالفة برحابته كان يسمح للشاعر بأن يسلك سبلًا مختلفة

(١) انظر الخصائص: ٣٩٢/٢، وذم الخطأ في الشعر: ص ١٧، ٢١.

(٢) الخصائص: ٢٥٩/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٦.

في عدوله وخرقه للأصول، وليست الضرورة الشعرية بمفهومها الاصطلاحي العلمي إلا مظهرًا واحدًا من المظاهر المتعددة التي يبرهن بها الشعراء على استقلال لغتهم الشعرية عن أقيسة العلماء وقواعدهم.

وقد لفت العدول الشعري انتباه النحاة اللغويين كما لفت انتباه البلاغيين والنقاد بعدهم، لكن النظرة البلاغية النقدية إليه ظلت مقصورة على التغييرات من حيث تحسينها للبناء الشعري أو إضرارها بجودته، أما أهل العلم[1] فقد جعلهم حرصهم على صون العربية من اللحن والهجنة وعلى تأصيل قواعدها وأقيستها يتصدون للعدول الشعري، ويضيقون حدوده احتراسًا مما تفرضه عليهم من استعمالات لغوية مخالفة أو مغيِّرة تربك المعايير والأقيسة التي وضعوها وتضعف سلطتها، ولذا نجد اهتمامهم بالعدول ومظاهره ينصرف إلى اختبار مدى مطابقتها للقواعد من حيث هي صواب، أو إخلالها بها من حيث هي خطأ مذموم مرفوض.

ويمكن من خلال تتبع مواقفهم المختلفة من استعمالات الشعراء الناقضة للعادة أن نحصر عدة مظاهر للمخالفة، تتفاوت من حيث قربها وبعدها عن المستعمل الفصيح كما صاغته أقيستهم العلمية، لكنها تظل في جلها مشتركة في كونها ثمرة من ثمرات العدول الشعري القديم أو المتأخر الذي أزعج النحاة واللغويين، فأنكروه وحظروه على الشعراء المحدثين إلا رخصًا محدودة عددوها وميزوها بمصطلح الضرورات.

وكان المرجع لدى أصحاب الأقيسة هؤلاء اللغة المعيارية الصورية التي استنبطوا قواعدها من اللغة القرشية التي عدوها أفصح[2] اللغات العربية، واتخذوا أساليبها القياسية معيارًا لتحديد موقع لغة المتكلم - من حيث القرب والبعد - من نموذج الصفاء اللغوي المطلق، المخلص من الشوائب اللهجية وكدر الشذوذ.

---

(١) كانت هذه الصفة مما تنعت به الطبقة المتقدمة من العلماء الذين كانوا يجعلون الشعر والأدب واللغة والنحو حقلًا علميًا مشتركًا تحيط به معارفهم وأحكامهم. انظر طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤ - ٥، وقارن بقول الجاحظ في العمدة (٢/١٠٥): «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ...»، وبمهاجمة أبي العلاء العلماء المتطاولين على الشعر. انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٢) انظر المزهر: ١/٢٠٩ - ٢١١.

ومما يؤكد النشأة الصورية لهذه اللغة المعيارية أن أئمة المدرستين الأوليين في تاريخ الدرس اللغوي والنحوي الصرفي لم يتفقوا [١] - رغم أن وضع القواعد كان غايتهم كلهم - على نموذج نظري وحيد يعد المرجع الذي يحتكم إليه كل العلماء، كما يتبين من اختلافهم في المجيء بالمنقوص المنصوب في لفظ المخفوض الذي يسترذله البصريون ويرونه ضرورة [٢] بينما يعده الفراء لغة[٣]، وكذا اختلافهم في العطف على عاملين الذي ذكر الشيخ أن المبرد كان لا يجيزه[٤].

وترِد كثير من أحكامهم اللغوية والنحوية المتعلقة بالخروج عن اللغة المعيارية في مؤلفاتهم، باعتبارها آراء علمية مستمدة من دراسة ما تكلمت به العرب في موزونها وخطبها، وأمثالها وسجعها وما سوى ذلك من أجناس الكلام، إلا أن السبب الأول في ظهور هذه الأحكام يظل الشعر لما حمله من استعمالات وأساليب متمردة على القواعد التي وضعوها.

ويمكن أن نصنف ضروب المخالفات اللغوية التي استوقفت العلماء التصنيف المقترح الآتي، بدءًا بأقربها إلى النموذج المعياري وانتهاء عند أبعدها عنه، مع التنبيه على أن ما نعتوه بعد لغة القرآن الكريم باللغة الصحيحة والفصيحة[٥] الجيدة تعتبر لديهم صورة مطابقة للنموذج، وتلحق بها الاستعمالات المطردة والأقيسة التي جوزوها[٦]:

---

(١) انظر مثلًا رفض المبرد الصارم لجزم المضارع بدون عامل في قول امرئ القيس: (فاليوم أشربْ..) ولمنع دوسر من الصرف في قول الشاعر: (ما بال دوسرَ) واختياره رواية أسقى في الأول والقريعي في الثاني. وانظر رأيه في رواية: (تمرون الديار..).

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٢٠٧. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٦.

(٥) نفسه: ص ٦٣٤، حيث قول الشيخ: «وبوص لغة صحيحة إلا أنها لم تأت في القرآن، وقد حكاها سيبويه».

(٦) كإثبات الياء عند النسبة إلى فعيل في مثل قول أبي تمام: أشم شريكي ... البيت، فقد «أثبت الياء كما يجب في القياس ولم يحذفها كما حذفت في ثقفي، وإنما القياس أن تحذف في فعيلة وتثبت في فعيل». انظر ذكرى حبيب / ش. د.أبي تمام: ١/١٨٩.

– ما لا يقل استعماله من فصيح بعض اللغات القبلية[1]، كالطائية والربعية والعكلية والحارثية.

– اللغات المسموعة[2] كتخفيف الهمزة، والمحكية ككسر الظاء في ظِلتم وضم الدال في الدُّفاق، وكنصب أحضر في بيت طرفة رغم حذف العامل.

– اللغات المتولدة من استعمالات بيانية تشبيهية أو مجازية كثر تداولها ونسي سياقها البلاغي، فتوهمت أصلًا لغويًا.

– بعض اللغات القليل استعمالها التي يمكن أن تكون قد سمعت في شعر قديم كأغاض الماء، أو جائزة يطلقها القياس كاستعمال «أظلم» متعديًا، أو صريحة الرداءة كالجمع بين تحريك الشين وحذف الياء في «عِشَنْ»[3] من عاش يعيش.

– اللغة المخالفة للقياس كالنسبة إلى ثقيف بحذف الياء، والقياس حذفها في فعيلة[4]، وإثباتها في فَعِيل.

– اللغة غير الممتنعة[5] كحذف أل من «الشام» في النداء، أو غير المستبعدة لجواز ما هو أشد منها في القياس كمد الشاعر ظمائه[6] وهو يقصد ظمأه.

– اللغة المجتمعة مع لغة أخرى أقوى منها في عقد واحد[7] كقول البحتري (سكن لي إذا نأى ناء... البيت)، فقد قال: «نأى، فاستعمله غير مقلوب، ثم قال: ناء، فاستعمله مقلوبًا... وهذا داخل في نوع مجيء الشعراء باللغتين في البيت الواحد وهو دون الضرورة» [8].

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠، وعبث الوليد: ص ١٣٥، ٢١٢.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٦٩ وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٨١، ١٧٨، واللامع العزيزي / الموضح ورقة: ٢٤٢، ورسالة الغفران: ص ٣٣٥.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٣.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٨٩.

(٥) انظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٣.

(٦) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٧.

(٧) انظر الخصائص: ٣/٣١٤: باب الجمع بين الأضعف والأقوى.

(٨) عبث الوليد: ص ٨٥.

– اللغة التي يكون فيها اتساع كاستعمال لفظة العسلان في غير اهتزاز القناة واضطراب متن الذئب إذا مشى[1]، أو اجتراء كقول الشاعر: حضرمت دهري، «أي جعلته بحضرموت، فكأنه اجترأ على بنية هذه الكلمة لما كانت العرب تقول: رجل حضرمي إذا نسبوه إلى حضرموت، فبنى الفعل على ذلك» [2].

– اللغة الناقضة للعادة كقول عدي: (وَانَ ذو عجة) يريد وأنا، أو الآتية من غلبة العادة على استعمال لغوي دون آخر كقول الشاعر: تغلب ابنة... إذ «يتفق في كلام العرب أشياء تستعمل في موضع دون موضع، من ذلك أنه يكثر في كلامهم تغلب ابنة وائل، ولا يقولون نمير ابنة عامر.... وإنما أنث لأنه أريد القبيلة»[3].

– اللغة الشاذة المرفوضة التي لا ينكسر بها القياس، كالحذف المسرف من الكلمة كقولهم: «ألا تا، يريدون ألا تذهب»[4].

– وقد تكون اللغة الشاذة مقبولة مع كونها لا يقاس عليها كمجيء الواو بعد الياء في «حيوي» و«حيوان»، «لأنه مفقود في كلامهم الياء بعد الواو، ولا تحمل الأشياء على ما شذ، ولكن تحمل على ما كثر»[5].

– ويلحق بهذه اللغة اللغات المحرفة للأسماء والأفعال والحروف بتغيير البنية والزيادة والنقصان والإبدال[6].

– اللغة المنكرة الملحقة باللحن رغم كون القياس يوجبها، كدخول أل على كل وبعض في قول سحيم: (للكل معمدًا)[7].

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٥/٢.
(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/ ٣٣٧. وانظر نفس المصدر: ٤٦/١، حيث إشارة أبي العلاء إلى الاجتراء على الأسماء بتغييرها.
(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٠/١.
(٤) عبث الوليد: ص ٧٩.
(٥) رسالة الملائكة: ص ٧٦.
(٦) انظر الخصائص: ٤٣٦/٢، فصل في التحريف.
(٧) انظر عبث الوليد: ص ١٩٦، حيث يشير أبو العلاء إلى قوله: رأيت الغني والفقير كليهما ×× إلى الموت يأتي الموت للكل معمدا.

– اللغة النادرة المعدودة في حكم المعدومة ككسر الياء في أول اليسار لليد[1].

– اللغة المفقودة التي لم تستعملها العرب كالغزلى في بيت بشار[2]، وككسر الواو قبل الياء في صدر الكلمة [3].

– اللغة غير المعروفة، وتكون مولدة من الاشتقاقات غير المتعذرة كاشتقاق[4] الفعل يق ييق من اليقق وهو الأبيض، أو مرتجلة لم يسبق إليها كمرتجلات رؤبة والعجاج[5]، أو مسموعًا قديمًا منسيًا سمع في شيء من الشعر كتشديد أبي تمام اللام في حَيَّهَلاًّ، «ولا تعرف إلا مخففة اللام، فيجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب»[6]، وكجمع الدنيا على الدنى، «وقلما توجد في الشعر الدنيا مجموعة، وإنما جاء بها أبو الطيب قياسًا، ولعله سمعها في بعض الأشعار»[7].

– اللغة الضعيفة أو الرديئة المكروهة رغم جوازها التي يأتي بها المحدثون كتخفيف همزة «امرأة»، لأن ما قبل هاء التأنيث لا يكون إلا مفتوحًا[8].

– لكنات العامة وأخطاؤهم البعيدة عن الصحة كتسكينهم اللام في القَلَعَةِ[9]، وقولهم «بيبي» لكنة منهم، «يقصدون «بأبي» فيغيرون»[10]، وكقولهم خطأ: ذهبنا إلى عنده، و««عند» لا يدخل عليها شيء من الحروف غير من»[11].

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٢٥.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٣١، حيث الإشارة إلى قول بشار: على الغزلى مني السلام فطال ما ×× لهوت بها في ظل مخضرة زهر.

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ١٢٣.

(٤) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢١١.

(٥) انظر الخصائص: ٢/٢٥.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢٩٣.

(٧) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٧٨. والمقصود قوله: أعز مكان في الدنى سرج سابح.. ديوانه: ٣١٩.

(٨) انظر عبث الوليد: ص ١٣٠.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣١.

(١٠) عبث الوليد: ص ٥٧.

(١١) الفصول والغايات: ص ١٢٣.

- الغلط[1] الصريح ككسر كاف تلك إذا كان المخاطب مذكرًا، وكإعراب كاف ذلك إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة. ويلحق بذلك ما يجري مجرى الغلط من كلام بعض العرب كقول من قال: استلأم الركن بالهمز، يريد استلم، فذلك «عند أصحاب النظر جار مجرى الغلط من العرب كما قالوا: حلأت السويق ورثأت الميت»[2].

- اللغات الاضطرارية المقيدة بالاستعمالات المحصورة التي أجازها العلماء للشعراء إذا لم يكن لهم عنها مندوحة، وذلك بعد أن صنفوها هي نفسها تصنيفًا معياريًا يفرق بين الهين المقبول منها والمستقبح الرديء، ليزيدوا حيز المخالفة ضيقًا داخل حقل الجواز والرخص نفسه.

ويتبين من مقارنة صور العدول السابقة بعضها ببعض، أن مفهوم الاضطرار كان ينظر في بدايته إلى كل الاستعمالات العادلة عن اللغة المعيارية إلى ما سواها، ثم ضيق المفهوم علميًا ليحصر في استعمالات معدودة لا يسمح للشاعر بتجاوزها.

ونظرًا لاتساع حقل العدول الشعري وغناه بالقياس إلى ما سيوسم علميًا بالضرورة، نقسم مظاهر مخالفة الشعراء للمألوف قسمين كبيرين متمايزين: العدول البلاغي والعدول الاضطراري، منبهين على أن الفروق بينها عندما تنتقل خصائص كل واحد منهما إلى الآخر تصبح يسيرة فيتداخلان.

١ - **العدول البلاغي**: رغم أن التفاعل بين الجملة النحوية والجملة الإيقاعية النغمية يعد الأصل في ورود كثير من أساليب العدول في الشعر العربي آثرت وصفه بالبلاغي، لأن وروده في أصناف الخطاب الأخرى كالقرآن الكريم والكتابة النثرية الفنية له وجه واحد هو الوجه الجمالي، لارتباطه بغاية بيانية صريحة لا علاقة لها بالضرورة الشعرية، ولأن عودة الشعراء إليه تكون في غير قليل من الأبنية الشعرية

---

(١) انظر عبث الوليد: ص ٢٠ - ٢١. وانظر ص: ٢٢٦، حيث الإشارة إلى غلط من روى: «وإن تشاء» في بيت للبحتري بجزم الفعل.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٩٥/٢. وانظر الخصائص: ٢٧٣/٣، ٢٨٢: باب في أغلاط العرب.

عودة اختيارية، تنظر إلى قيمته البيانية التعجيبية باعتباره فضاء أسلوبيًا مخصبًا للشعرية، لا مهربًا يقي الوزن من الكسر ويحفظ له استقامته.

وإذا كان الاضطرار يبدو واضحًا في بعض أساليب العدول الشعري الذي وصفته بالبلاغي، فإن ذلك يجب أن يظل مقترنًا بمنجز الشاعر المضطر، لأن عد هذه الأساليب من الضرائر مطلقًا - كما زعم بعض القدماء - يقود إلى تفسير مجيء بعضها في القرآن الكريم بأنه اضطرار، والقرآن ليس بموضع ضرورة [١] كما ذكَّر بذلك الشيخ.

وقد حذر بعض النقاد القدامى من هذا الخلط حين نبه على ورود أساليب بيانية في القرآن «وقعت فيه بلاغة وإحكامًا لا تصرفًا وضرورة، وإذا وقع مثلها في الشعر لم ينسب إلى قائله عجز ولا تقصير كما يظن من لا علم له ولا تفتيش عنده»[٢].

ويمكن أن نفرق في دراستنا لأساليب العدول البلاغي لدى الشيخ بين الأنواع الأربعة الآتية: العدول الدلالي والموقعي والكمي والتعجيبي.

أ - العدول البلاغي الدلالي: يتفق العلماء والنقاد على أن الأصل في أي جنس من أجناس الكلام أن يكون مفيدًا دالًا على معنى يحسن السكوت عليه، لأن ما يفهمه المتلقي ليس إلا الدلالة المقصودة التي تستفاد من البناء الصرفي النحوي للجذور والوحدات المعجمية، لذا نجد الفهم يتعذر والمقصود يلتبس عند كل اضطراب أو قلق يصيب العلاقات النحوية، فتبدو عناصرها من حيث البناء مخالفة للأنساق اللغوية الذهنية التي يرجع إليها المكلِّم والمكلَّم في الإفهام والفهم.

وقد استوقف الشيخ - لالتباس المعنى نحويًا - قول أبي تمام:

بأحاظي الجدود لا بل بوشك الـ
ـجد لا بل بسؤدد الأجدادِ

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٦٨.

(٢) العمدة: ٢/٢٧٧.

فهذا «بيت فيه نظر، لأن القائل إذا قال: جاءني زيد بل عمرو، فكأنه قد أضرب عن الأول، فإذا قال بل يوشك الجد فقد ترك المعنى الأول، فإذا قال: بل بسؤدد الأجداد، فقد أضرب عن المعنى الثاني.

ويحتمل أن يقال أخبر عن اجتماع هذه الثلاثة الأشياء لهؤلاء الممدوحين كما يقال للرجل إذا كان قد جمع خلالًا كثيرة: هو كريم، بل هو حسن الخلق، بل هو حسن الوجه»[1].

لكن الالتباس قد يحدث أحيانًا دون أن يكون البناء النحوي مضطربًا، فالمعاني رغم اعتمادها على ما ينطق به اللسان أو يخطه القلم للوصول إلى ذهن المتلقي تملك نظامها المنطقي الخاص بها، لذا نجد الاختلاف بين الشعوب لا يكون في إدراك المعاني، ولكن في اللغات المنطوقة أو المكتوبة التي يبينون بها [2]، لأن ارتباط المعنى والقول معجميًا ونحويًا في البيان بالعبارة يحدث لأغراض تقع لم تكن قديمة[3]، وليهتدي به المكلِّم والمكلَّم [4].

وينجم عن عدم تأصل هذا الارتباط أن المعاني قد تدرك بالإشارة والحال فضلًا عن اللسان والكتاب[5]، وأن البناء اللفظي النحوي قد يكون حاملًا في الحين نفسه لمعان ظاهرة وأخرى باطنة يتوصل إليها بالقياس والنظر والاستدلال والخبر، وما أشبه ذلك من السبل التي يدرك بها العقل البشري المعاني، كما يتبين من قوله تعالى: [فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر][6]، فظاهر الكلام قد يوهم أن الله تعالى أطلق للمشركين

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٣٦٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) انظر نقد النثر: ص ١١، ٤٣.
(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٢٧.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ١١١.
(٥) نقد النثر: ص ٩، وانظر البيان والتبيين: ١/٧٦ - ٨١.
(٦) سورة الكهف، الآية: ٢٩.

الكفر وأباحه لهم، لكن باطنه وهو المقصود تهديد لهم ووعيد يدل[1] عليه قوله تعالى عقب ذلك: «إنا اعتدنا للظالمين نارا ... الآية».

وقد أدرك البلاغيون قدرة المعاني التي لا يقع عليها الإحصاء [2] - خلافًا للفظ - على الإفلات من سلطة البناء النحوي، فأسسوا علم المعاني لدراسة ما وصفوه بخروج الكلام عن مقتضى الظاهر، وما سوى ذلك من الأساليب التي يكون فيها الكلام دالًّا نحويًا على معنى ليس هو المقصود من العبارة.

ويعتبر التباعد الطارئ بين البناء النحوي والمعنى خصيصة لا ينفرد بها جنس من أجناس الكلام دون آخر، ولكن أكثر حدوثه يكون في الشعر لأن الشعراء يتجاسرون[3] أكثر من غيرهم على اللغة وقوانينها.

وقد أحس الخويي بخصوصية العلاقة بين المعنى والأبنية النحوية في شعر الشيخ، فصرح بأنه التزم في شرح سقط الزند «بالوفاء بشرط اقتباس المعاني من صيغها ووظيفة استثمار المقاصد من مثمراتها، وذلك تحقيق جوهر المعنى الصحيح في ذاته أولًا، ثم صحة إشعار اللفظ بذلك المعنى ثانيًا، إذ بتحقق هذين الشرطين وثقة النفس باتفاقهما يتم ما هو المبتغى من البيان...»[4]، مستفيدا في ذلك من ثقافته الفلسفية، ومستعينا في تأويل ما قصرت الأفهام عن الإحاطة بمعانيه[5] بخبرته بأشعار العرب وبمعارفه الشرعية والأدبية وغيرها.

ويسمي الشيخ هذا النوع من التصرف الشعري والبلاغي في الكلام ومعانيه «أساليب القول»، ويعتبر ضلال المتعرض لتأويل الشعر عن هذه الأساليب غباوة[6].

---

(١) انظر نقد النثر: ص ٤٣.

(٢) زجر النابح: ص ٤٨.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٢٥٠.

(٤) التنوير: ٢/٢٣٧.

(٥) نفسه: ١/ ٤ - ٥.

(٦) زجر النابح: ص ٧١.

ويتبين من تصوره للتحول الذي قد يطرأ على البناء النحوي فيفيد الكلام غير ظاهره، أن التخلص من تهمة الغباوة والضلال عن أساليب القول يتطلب من المتلقي أن يستعين بطرق غير نحوية، تقوده إلى معرفة المعنى المقصود الذي يسمح له بأن يعطل البناء النحوي الظاهر، ليعوضه ببناء نحوي مقدر هو الأدل على المعنى المقصود.

فقد ذكر المفجع أن «ما» في قول ابن أحمر:

مـــا أم غـــفـــر بـــالــغــلالـــة لـم

يمـــســـس حـــشـــاهـــا قـــبـلـــه غـفـر

للنفي وأن الخبر محذوف، لكن الشيخ يخطئه فيقول مستبعدا هذا التفسير: «ولا يعجبني هذا القول، وإنما المعنى أنه أراد الاستفهام والتقرير، لأنه يخاطب امرأة ويزعم أنه أشار إليها لأمر فلم تقبل، أي: لو كنت قبلت لكنت كأم الغفر في المنعة والعز. و«ما» على معنى التقرير كما جاء في الحديث: أم زرع وما أم زرع، أي: أي شيء هي، على معنى التعجب من الخير الذي هي فيه»[1].

ومثل ذلك في الالتباس - لديه - استعمال الضمائر، فقد يخاطب المتكلم غيره وهو لا يقصد إلا نفسه [2] كقول الحادرة: (بكرت سمية غدوة فتمتع)[3].

وإذا كان قولهم في المثل: «إياك أعني فاسمعي ياجارة»[4] يذكِّر المتلقي بأن الضمائر قد تعود نحويًا على غير المضمر، فإن البناء النحوي يصبح هو نفسه الحائل دون فهم المعنى المقصود، لمخالفة الشاعر فيه المألوفَ مخالفة تضلل غير الخبير، كاستعمال أبي الطيب «ما» للعاقل في قوله:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٥٢٥.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٢٨٢، وانظر: ص ٢١٦، حيث يشير الشيخ إلى أن قول لبيد: أو يرتبط بعض النفوس ... أراد به نفسه.

(٤) نفسه: ص ٥٢٥.

أعطى فقلتُ لجوده ما يُقتنى

وسَطا فقلت لسيفه ما يولد

وإنما «حسن أن يوقع «ما» هاهنا على الآدميين لأنه وسع دعواه، فكأنه قال: ولسيفه الشيء الذي يولد، وهذا كما يقال: ما أنت، وقد علم أنه آدمي»[1].

وأشد من ذلك جعل التركيب النحوي يدل على عكس المراد بقلب العلاقات النحوية، ومنه لدى الشيخ قول أبي تمام:

لو أنها جللت أويسًا لقد

أسرعت الكبرياء في ورعه

فحقيقة «الكلام: جُللها أويس، كما أن الوجه أن يقال: ألبس عمرو الثوب، فإن قيل: ألبس الثوب عمرا فهو جائز، لأن الاسمين مفعولان في الحقيقة»[2].

ويسمي قدامة هذا الخلط النحوي بالمقلوب، ويعده خلافًا للشيخ من عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن، لأن الشاعر يقلب فيه الكلام إلى خلاف المقصود[3]، لكن العلماء عدوا القلب[4] مما يجوز في أجناس الكلام الأخرى فضلًا عن الشعر، شريطة أن تكون العلاقة المنطقية بين عناصر المعنى رافعة للإشكال، كقول الشاعر:

ترى الثور فيها مدخل الظل رأسه

وسائره باد إلى الشمس أجمع

فقد جعل الظل يدخل الرأس لأنه لا يشكل[5] على العقل، لأن الرأس هو الذي يدخل الظل لا العكس.

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٤ . وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٥٥ .

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٤٦.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٥٢.

(٤) ما يجوز للشاعر في الضرورة: ص ١٥٠ .

(٥) نفسه: ص ٧٧.

والملاحظ أن الشيخ لم يشترط في جواز القلب هذا القيد المنطقي صراحة، ولكن ذلك يفهم ضمنيًا من تعليله الجواز باشتراك الاسمين في كونهما معمولين لفعل واحد متعد إلى مفعولين[1].

ولعل من أغرب مظاهر تمرد المعنى على البناء النحوي التي وقف عندها الشيخ، إفراغ الأداة النحوية من معناها مع ذكرها لفظًا وإعمالها إعرابًا، فقد ذكر «أن النحويين ربما أعملوا الحرف إذا كان في لفظه ولم يكن في معناه، وكذلك قالوا في بيت الفرزدق:

لو لم تكن غطفانٌ لا ذنوب لها

إلي زادت ذوو أحسابها عمرا

فزعموا أن «لا» هاهنا زائدة وأنها عملت عمل النافية، والمعنى أنه أثبت الذنوب لغطفان ...»[2]، وذلك لديه من الشاذ المرفوض.

لكن ابن رشيق يرى أن «لا» النافية قد ترد زائدة في الكلام لغاية بلاغية كما يتبين من قوله مرددًا رأي ابن قتيبة: «... كقوله سبحانه: «وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون»، فزاد «لا» لأنهم لا يؤمنون، هذا قول ابن قتيبة. وقال جل اسمه: «ما منعك ألا تسجد»، أي ما منعك أن تسجد، قال: وإنما تزاد «لا» في الكلام لإيباء أو جحد. وقال: «لألا يعلم أهل الكتاب أن لا يقدرون على شيء من فضل الله»، أي: ليعلم»[3].

ويبدو أن ما كان الشيخ يرفضه هو اعتبار الأداة الزائدة من حيث المعنى في حكم المعدومة ومن حيث الخصيصة النحوية عاملة.

(١) قارن بما ورد في كتاب سيبويه: ١/١٤٥، وفي ما يجوز للشاعر: ص ٨٠ - ٨١.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٤ - ٢٥٥.
(٣) العمدة: ٢/٢٧٨. وانظر أسرار البلاغة: ص ٣٦٥، حيث يشير الجرجاني إلى الزيادة غير المعتد بها معنًى وإعرابًا.

ونقيض ذلك حذف الأداة مع إرادة معناها[1] كحذف «لا» في قوله تعالى: [كجهر بعضكم لبعض أن تحبط أعمالكم وأنتم لا تشعرون][2]، وقول جميل:

لا حسنها حسنٌ ولا كدلالها
دلٌّ ولا كوقارها توقيرُ

فمراده: لا كحسنها حسن، «فحذف كاف التشبيه فصار المعنى كأنه ليس حسنها حسنًا»[3].

ويعد قدامة مجيء مثل هذا الحذف في الشعر عيبًا يعكس المعنى المقصود، وذكر منه قول الشاعر:

لا يرمضون إذا حرَّت مغافرهم
ولا ترى منهم في الطعن ميالا
ويفشلون إذا نادى ربيئهم
ألا اركبن فقد آنست أبطالا

فقد «أراد أن يقول: «ولا يفشلون»، فحذف «لا»، فعاد المعنى إلى الضد»[4].

ويتبين من بعض الأبيات التي وقف عندها شراح شعر الشيخ أنه كان يأتي بأبنية نحوية تبدو غير دقيقة الدلالة على معناها كقوله:

يعصي عميد الأمة المرتضى
من بين عينيه له ميسم

فقد (أراد «أيعصي» على جهة التقرير والتوبيخ فحذف الهمزة، وإنما يحسن حذفها إذا كان في الكلام دليل عليها)[5] حتى لا يلتبس الخبر بالاستفهام.

---

(١) العمدة: ٢ / ٢٧٨.
(٢) سورة الحجرات، الآية: ٢.
(٣) العمدة: ٢/٢٦٨.
(٤) نقد الشعر: ص ٢٤٧.
(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٦٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

وعلى عكس ذلك أتى بمن في قوله في كلام غير منفي:

حتى بدا الفجرُ به حمرةٌ
كصارمٍ غيَّر منه الدمُ[١]

فلم يتبين اقصد غيره الدم «بِعَدٍّ» من زائدةً، أم قصد «غير بعضه الدم».

واستوقف الخوارزمي الالتباس الناجم عن مخالفة المفهوم للمراد في قوله:

مكرمة الأنيال عن مسّها الحصى
إذا جر يومًا درعه كل تنبال

فقد «كان الواجب ترك الإضافة في مسها، إذ المراد نفي المس عن أذيال الدرع، وهذه الإضافة توهم إثبات المس لها»[٢].

وقد عدوا من الالتباس الدلالي الناجم عن الاستعمال غير المعتاد للعناصر النحوية «بعدًا» المنصوبة في قوله:

ولاحت من بروج البدر بعدًا
بدور مهًا تبرجها اكتنان

فالمقصود: من قصور هي كبروج البدر بعدًا، وكلمة «بعدًا» المنصوبة - في رأي الخوارزمي - «مما لا وجه له»[٣].

لكن مثل هذا التغيير في بناء النسيج النحوي الدلالي يظل قليلًا في أشعاره، فركوب الأبنية النحوية في الشعر - في رأيه - إنما يكون لإيضاح الغرض لا لمعارضته[٤]، لذا نجده يؤثر الأساليب التي يستقل فيها المعنى عن التركيب دون أن يكون ذلك مغيرًا لعلاقاته النحوية المألوفة، ومرجعُه في ذلك الأساليبُ البيانية الموروثة عن الفصحاء.

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ٨٥٣.
(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨١٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٣) شرحه / شروح: ص ١٧٥.
(٤) عبث الوليد: ص ٢٢١.

فمما قاله الغنوي على معنى العكس في رأي أبي العلاء:

لا يمنع الناسُ مني ما أردت ولا

أعطيهم ما أرادوا حسن ذا أدبا

أي «ليس ذلك بحسن، وهذا كما يقول الرجل لولده إذا رآه قد فعل فعلًا قبيحًا: ما أحسن هذا، وهو يريد ضد الحسن»(١).

ومما أثر عن العرب أنها تذكر في شعرها النياحة على زق الخمرة، و«كان غرضهم في ذلك العكس يريدون بالنياحة الغناء»(٢).

ومثل ذلك لدى الشيخ قول أبي تمام «ويلم» في بيت له وهو يريد بذلك الحمد لا الذم، «كما قالوا: هوت أمه وهم يريدون الحمد، وهو نحو قولهم: قاتله الله إذا عجبوا من شجاعته وفطنته»(٣).

ويبدو شعر الشيخ مليئًا بهذا النوع من العدول، لكن الاستعانة به تبدو أوضح في اللزوميات لخصوصياتها الفكرية، وقد اضطره تأويل أعدائه لمعانيها إلى أن ينعتهم بالغباوة والضلال عن أساليب القول(٤)، ويبين لهم خروج كلامه أحيانًا عن ظاهره ليفيد معنى العكس والاستهزاء في مثل قوله:

خذ المرأة واستخبر نجومًا

تمرُّ بمطعم الأري المشورِ

تدلُّ على الحمام بلا ارتيابٍ

ولكن لا تدل على النشور

---

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٠٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٥٢.

(٤) انظر زجر النابح: ص ٧١.

فهذا لديه «خطاب لمنجم على سبيل العكس والسخرية، والعكس في القرآن وكلام العرب كثير موجود... ومن ذلك الآية: «فإن كان لكم كيد فكيدون»، أي أنكم لا تقدرون على كيد، وكذلك قول القائل للمنجم: خذ المرآة فانظر في النجوم، إنما المعنى أنك لا ينبغي أن تنظر فيها»[1]، أو خروجه ليفيد الخصوص والاختصار والتبعيض في مثل قوله:

وقـــد فـتـشـت عـــن أصــحـــاب ديـــنٍ
لــهـم نـــســكٌ ولــيـــس بــهـــم ريـــاءُ
فـــألــفــيـــتُ الـــبـــهـــائــمُ لا عــقــول
تــقــيــم لـــهـــا الـــدلـــيـــل ولا ضـــيـــاء

فالبيتان لديه «خرجا على الخصوص لا على العموم لأن جميع الملل المخالفة إذا كشف عنهم وجدوا كذلك، والكلام طالما دل ظاهره على انتظام الجنس وهو مقصور على بعض دون كل... وذلك أكثر من أن يحصى في القرآن وفي كل كلام فصيح»[2]، أو ليفيد ما سوى ذلك[3] من المعاني التي تخالف ظاهر الكلام.

وليس للعلماء أن يلوموا الشاعر على هذا النوع من العدول الدلالي أو يجزموا بأن تأويلهم له هو الصواب، فخلو التركيب النحوي من التغيير الملبس يجعل استقلال المعنى عنه استقلالًا بلاغيًا صرفًا، يحتكم فيه إلى الذوق والخبرة بالمعاني والأساليب لا إلى الإحاطة بعلم النحو وقوانينه.

ب - العدول البلاغي الموضعي: تعد الرتبة النحوية في الكلام من بين أهم الأركان التي بنى عليها العلماء النظام النحوي للغة العربية الذي يكون البدء فيه لما له

---

(١) زجر النابح: ص ١٢١. وانظر ص: ١٥٥ و١٧٣، حيث يحمل بعض معاني اللزوم على العكس. وانظر البيتين في اللزوم: ١/٥٥٦.

(٢) زجر النابح: ص ١١. وانظر: ص ٦٣، حيث يشير إلى الاختصار، والصفحة: ٤٤، حيث يشير إلى التبعيض. وانظر البيتين في اللزوم في: ١/٥١.

(٣) زجر النابح: ص ١٨.

الصدارة، وتقدم فيه الأدوات والحروف على ما سواها، ويذكر فيه الفعل والمبتدأ قبل الفاعل والخبر، وتتأخر المفاعيل والتوابع والأحوال والمتعلقات.

وتلزم الرتبة النحوية المتكلم بقوانينها باعتبارها أصلًا ثابتًا لا يجوز للمتكلم تغييره إلا ظاهرًا، وذلك إذا توافرت في الكلام الشروط والقيود التي حصرها النحاة، وعددوها في مصنفاتهم باعتبارها رخصًا مكملة للقواعد الأصلية، كما يتبين من حديثهم عن تقديم الخبرعلى المبتدأ والمفعول على الفاعل وما أشبه ذلك.

ومعرفة الرتب النحوية وتغيراتها المحتملة الجائزة هي سبيل المتكلم إلى إحكام وضع الكلام في مواضيعه، لأن للقول أطرافًا ثلاثة قصوى يتأرجح نظريًا بينها، فيكون مفهومًا ظاهرًا يعرب عن المقصود إذا وضعت كل لفظة منه في مواضعها [(١)]، أو عويصًا مستغلقًا إذا اضطرب ترتيبه وكثر غريبه وحوشيه كعويص أبي حزام، أو هراء إذا أتى أشتاتًا من الألفاظ المعجمية لا نظام لها[(٢)]، كالمفردات التي يأتي بها بعض من يريد أن يتحدث بلغة غريبة وهو يجهل نحوها.

وبين الهراء والمفهوم يظهر الملتبس الذي يرد فيه الكلم على غير المعتاد[(٣)]، فيصير غامضًا لا يفهم رغم خلوه من الغريب، وتغيير الرتب النحوية إذا لم تجزه القواعد يكون من الأسباب الملبسة للمعنى، لإخلاله بالنظام الموقعي لعناصر الكلام.

ورغم الشروط التي وضعها العلماء يتبين من أساليب الشعر والكلام البليغ أن تغير الرتب لا يكون دائمًا متقيدًا بها، ولعل التداخل بيت المنحيين النحوي والبلاغي هو ما جعل النقاد يختلفون في الحكم على مظاهره، فالجرجاني يصرح بأن المتلقي لا يزال يرى شعرًا يروقه مسمعه ويلطف لديه موقعه، ثم ينظر فيجد سبب لطف عنده «أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[(٤)]، بينما يعلن ابن رشيق مخالفته

---

(١) العمدة: ١/٢٥٩.

(٢) انظر ضوء السقط: الورقة ١٧ ب/ تحقيق: ص ٤٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٤) دلائل الإعجاز: ص ٨٣.

لمن وجدهم من العلماء لا يحكمون للشاعر بالتقدم ولا يقضون له بالعلم «إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»[١]، ويصرح باستثقاله هذا الأسلوب الذي يعدل إليه الشعراء - في رأيه[٢] - لضرورة وزن أو قافية، أو للدلالة على العلم بتصريف الكلام فيشكل الكلام.

ويبدو أن ابن رشيق لم يكن ينظر إلى تغيير مواضع عناصر الكلام إلا من حيث ما يلحقه بالمعنى من خلل، لكن الوجه المذموم لتغيير الرتب النحوية لا ينفي أن سحر البيان وحسن العبارة كثيرًا ما يكونان في أجناس الكلام البليغ نتيجة لتحويل عناصر الجملة من مكان إلى مكان، وبيان القرآن الكريم أصدق شاهد على ذلك كما يتبين من مثل قوله تعالى: [قل أغير الله أتخذ وليا][٣]، وقوله عز وجل: [قل أرايتكم إن أتاكم عذاب الله أو أتتكم الساعة أغير الله تدعون إن كنتم صادقين][٤]، فقد ذكر الجرجاني أن له من الحسن والمزية والفخامة ما يجب أن يعلم أنه لا يكون لو أخر فقيل: قل أأتخذ غير الله وليا، و: أتدعون غير الله، «وذلك لأنه قد حصل بالتقديم معنى قولك: أيكون غير الله بمثابة أن يتخذ وليا، و: أيرضى عاقل من نفسه أن يفعل ذلك، و: أيكون جهل أجهل وعمى أعمى من ذلك. ولا يكون شيء من ذلك إذا قيل: أأتخذ غير الله وليا»[٥].

ويتضح من حديث الشيخ عن التقديم والتأخير وغيره من مظاهر تغيير الرتب أنه يجعله - من حيث الدافعُ إليه وتفاوتُ درجاته من حيث القرب أو البعد من البلاغة - صنوفا مختلفة، منها ما يكون للضرورة كقول أبي عبادة:

مــن قُــبــاذَ ويَــــزْدَجَــــرْدَ وفــيــرو
ز وكــســرى وقــبــلــهــم أردشــيــر

(١) العمدة: ١/٢٦١.
(٢) نفسه: ١/٢٦٠.
(٣) سورة الأنعام، الآية: ١٤.
(٤) سورة الأنعام، الآية: ٤٠.
(٥) دلائل الإعجاز: ص ٩٥. وانظر نقد النثر: ص ٧٣.

فهذا لدى الشيخ وارد «على التقديم والتأخير، وفرق بين واو العطف وأردشير بقوله قبلهم، وإنما الحد أن يقول: وكسرى وأردشير قبلهم، إلا أنه اضطر إلى ذلك كما قال ثعلبة بن صعير المازني:

أعـمـيـرُ مــا يــدريــك أن ربَّ فـتـيـةٍ

بـيـض الـوجـوه وفــي الحــروب مـسـاعرُ

أي: ومساعر في الحروب»[1].

ومثل ذلك في الاضطرار – لديه – الفصل بين قلما وبين الفعل، فالعادة الجارية فيها «أن يكون بعدها الفعل ... فإذا جاء بعدها الاسم فإنه بخلاف العادة. وقد أنشد سيبويه في الضرورات: (وقلما وصال على طول الصدود يدوم)»[2]، لأنه كان يراه – خلافًا للمبرد – على التقديم والتأخير، كأن الشاعر قال: وقلما يدوم وصال.

ومن أصنافه التي ذكرها دون أن يصرح بأنها ضرورة ما وصفه بالجائز الذي يكون الأصل أحسن منه، كقول البحتري: (قد لعمري أضحى الزمان حميدا ...)، فقد (فصل بين «قد» وبين الفعل بالجملة المعترضة، وهو قوله لعمري، وذلك جائز سائغ إلا أن اتصال قد بالفعل أحسن، لأن حقيقة اتصالها إنما هو بالأفعال ...)[3].

ومنها ما لم يصرح بعد م جوازه مكتفيا بالإشارة إلى أن الترتيب الأصلي هو الأحسن، كقول أبي تمام:

وإن امــــرءًا لــم يمـس فـيـك مـفـجـعًـا

بمــجــلــوده فـــي نــفــســه لمـفـجـع

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٢.

(٢) نفسه: ص ١٩٤.

(٣) نفسه: ص ١٧٧.

فهذا «في رأيه على التقديم والتأخير، والأحسن في الترتيب أن يكون» في نفسه (بعد «مفجع»، لأن قولك: إن أخاك لراغب فيك، أحسن من قولك: إن أخاك فيك لراغب، وذلك جائز إذا كانت اللام مقدرة في أول الكلام، ولذلك قال الأول:

إن الــــذي خـصَّـنـي عـمـدًا مـوبـتـه
علـى الـبـعـاد لـعـنـدي غـيـر مـعـذورِ

أراد: لغير معذور عندي)[1].

وقد ذكر نوعًا من تغيير الرتب لا يحسن بالمحدثين المجيء به كقول الشاعر:

فـقـد والـشـت بـين لـي نـواهـم
ووشـك فـراقـهـم صـرد يـصـيـحُ

لأنه غير الترتيب بفصله بين قد وبين الفعل «بَيَّنَ»، وبنى الكلام على تقديم وتأخير «قلما يستعمل مثله المحدثون، لأن المعنى: فقد بين لي نواهم ووشك فراقهم والشت صرد يصيح»[2].

ويستشف من تحذيره الضمني من مزالق تغيير الترتيب النحوي أنه كان يعد العدول الموضعي - رغم نحو الشعراء فيه منحى بلاغيًا اختياريًا - حقلًا ضيقًا، محفوفًا بالمزالق التي قد تزل فيها قدم الشاعر فتصبح البلاغة المنشودة التباسًا وتعقيدًا، ويخرج إلى ما نعته بالقبح والرداءة.

وقد ذَكَّرَ الشيخ أحد أصدقائه بأن من بين ما حبب زهيرًا إلى القدماء أنه كان لا يعاظل[3] بين الشيئين، ومن معاني المعاظلة تداخل العناصر النحوية للكلام إذا وضعت في غير مواضعها، ومن أقبح ما جاء في الشعر من ذلك لدى الشيخ وغيره من النقاد قول الفرزدق:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٩٨/٤.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٧.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٣٨. وانظر في معاني المعاظلة نقد الشعر: ص ٢٠١، والعمدة: ٢٦١/١، و٢٦٤/٢.

وما مثله في الناس إلا مملكًا

أبوه أمه حي أبوه يقاربه

فالكلام «ملتبس لأنه موضوع في غير موضعه، وتقديره: وما مثله في الناس حي إلا مملك يقاربه، أبو أمه أبوه»[1].

ولم يفت الشيخ التذكير بأن أشياء كثيرة جاءت في الشعر محمولة على التقديم والتأخير، لكن الفرزدق يظل لديه معروفًا «بوضع الكلام في غير موضعه...»[2] لإفراطه في ذلك.

أما ما رواه العلماء من نظير هذا التلبيس الفرزدقي فقد صرح الشيخ برفضه له رغم إجلاله لراويه، وذلك في قوله: «وأنشد أبو عبيدة في كتاب له يعرف بشواذ الغريب:

فأصبحت بعد خطَّ بهجتها

كأن خطا رسومها قلما

والمعنى عنده: فأصبحت - يعني الدار - بعد بهجتها قفرًا كأن قلما خط رسومها [خطا].

وهذا شيء لا يجوز أن يكون إلا مصنوعًا قد تُعُمِّدَ لإنشائه، ولولا أن أبا عبيدة «ذكره لم أذكره»[3].

وأساليب العدول الموضعي التي يستقبحها الشيخ متنوعة، ومن قبيحها الفصل بين عناصر الجملة كقول البحتري:

ولكنني والخالق البارئ الذي

يُزار له البيت العتيق المحجبُ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٣١.

(٢) نفسه: ص ٦٣١.

(٣) نفسه: ص ٦٣٢.

لأمـتـسـكـن بــالــودِّ مــا ذرَّ شــارقٌ

ومــا نــاح قــمـريٌّ ومــا لاح كـوكـبُ

فقد (جاء بهذا الكلام ملتبسًا، لأنه بدأ في أول كلامه بلكن ثم جاء بالقسم في قوله لأمتسكن، فإن جعل الكلام محمولًا على اليمين فقد ترك لكن بغير خبر إلا أن يضمره كأن التقدير: ولكنني أقول، وإن جعل لكن بخبر ظاهر فخبرها قوله «لأمتسكن»، واللام لا تدخل على خبر لكن إلا في شيء حكاه الفراء وأنشد: «ولكنني من بعدها لكميد». ومجيئه بالنون يدل على أنه أراد القسم، إلا أن يجعل النون داخلة للضرورة إذا جعل قوله لأمتسك خبرًا للكن)[1].

لكن اقبح هذه الأساليب لديه ما فصل فيه بين العناصر المتلاحمة، كالمضاف والمضاف إليه «يفصل بينهما بالظرف والمصدر وكل واحد منهما شديد الحاجة إلى صاحبه، كما قال ابن قميئة: (... لله در اليومَ من لامها)، تقديره: لله در من لامها اليوم»[2].

وأشد من ذلك لديه قول ذي الرمة:

كــأن أصـــوات مـــن إيـغـالـهـن بـنـا

أواخـــرِ الـمـيـس أصـــوات الـفـراريـجِ

فقد «فرق بين «أصوات» وبين «أواخر الميس» بقوله: من إغالهن بنا، وهذا أكثر من الفرق الأول وأشق»[3].

وعندما يبلغ الكلام هذا الحد من القبح نتيجة تغيير الشاعر لمواضع عناصره النحوية، يخرج البناء إلى ما يسميه الشيخ بسوء النظم الذي يظهر في الإخلال بالتحام ما لا يستغني بعضه عن بعض، كالفصل بين الجار وبين المجرور، فذلك «قليل

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٣ – ٤٧٤.

(٣) نفسه: ص ٤٧٤.

رديء، وقد روي للفرزدق: (... وأقطع بالخرق الهبوع المراجم)، يريد: واقطع بالهبوع المراجم الخرق، وهذا قبيح معدوم. وقد كان الفرزدق يتبع شواذ القول ويجيء بكلامه على سوء النظم»[1].

إن التغيير عن الأغلب[2] بالتقديم والتأخير وما أشبه ذلك من الأساليب التي يتخذها الشاعر والبليغ سبيلًا إلى الزيادة في حسن الكلام وفخامته، قد يصبح سببًا في إشكاله وتعقيده فيقبح.

وقد أحس الشيخ بأن تقديم المعطوف في قوله:

تسقيك والأري الضريب ولو عدت

نهي الإله لثلثت بسلاف

قد ينكر عليه لمخالفته المألوف، فنبه في ضوء السقط على أنه قدم المعطوف في هذا البيت لأن المعنى: يسقيك الضريب والأري، وقد جعله نظير قول الشاعر: (جمعت وفحشًا غيبة ونميمة...)، ويسوغ الاستعمالَ لديه أنه مطرد في الشعر[3]، لكنه لم يتردد رغم ذلك في الاعتراف بأنه مكروه في الكلام[4] وإن لم يصرح بأنه اضطر إلى ذلك.

وقد رد الخوارزمي إلى الاضطرار قوله في السقط:

أشدُّ الرزايا عنده عقر نابه

وأبعد شيء ضيفه عن طعامه

وذلك لفصله بخبر المبتدأ «بين أفعل التفضيل وهو «أبعد»، وبين المتعلق به وهو «من» التفضيلية.... وأصل الكلام: وأبعد شيء من طعامه ضيفه، وارتكاب ذلك لا يجوز إلا في ضرورة الشعر»[5].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٤.

(٢) انظر العمدة: ٢/٢٦٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٩ ب / تحقيق: ص ١٧٠، وانظر البيت في سقط الزند / شروح: ص ١٣٠٨.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٥٩ ب / تحقيق: ص ١٧٠.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٥٠٤. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

ومثل هذا الاضطرار معدود لدى قدامة من العيوب كما يتبين من إشارته إلى عيب التفصيل، «وهو ألاَّ ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر...»[1]، لكن حكم الضرائر يظل لدى الشيخ وجل العلماء والنقاد مختلفًا عن حكم العيوب كما سيتبين.

أما الغالب على عدوله الموضعي فهو العدول البلاغي الذي يستثمر فيه مختارًا خبرته بالأساليب الشعرية بعيدًا عن سلطة الضرورة كقوله:

وإن تجـد الـديـار كـمـا أراد الـ

ـغريـب فـمـا الـصـديـق كـمـا أرادا

فالبيت فيه «تقديم وتأخير، وتقديره: فإن يجد الغريب الديار كما أراد...»[2]، إلا أن انسجام ترتيبه الجديد يجعل المتلقي لا يحس به كما يحس بتقديم المعطوف فينكره، ويدل على فاعلية الاختيار في عدوله هذا نمطيتُه التي تتجلى في ميله الأسلوبي إلى صيغ ترتيبية بعينها، كتقديم الحال من المنكَّر في قوله:

ســرت لــنــا تــرمــح أبــنــاءهــا

فــي الجــوِّ بــلــق عــربــيــات

«ففي البيت تقديم وتأخير، وتقديره: سرت لها في الجو بلق عربيات ترمح أبناءها. فقوله «ترمح أبناءها» جملة في موضع نصب على الحال، كأنه قال: رامحة أبناءها، وهي حال من نكرة تقدمت عليها، ولو تأخرت لكانت صفة لبلق»[3].

ومثل ذلك قوله:

يـحـمـل مـنـهـا صـائـيًـا سـابـح

مـثـل غـديـر الـديمـة المـفـعـم

---

(١) نقد الشعر: ص ٧.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٧٨٨. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٤٠. وانظر بيت السقط في: ص ٨٣٨.

و«الحال من المنكر تجوز إذا كانت مقدمة عليه»[1].

ولعل ما لم يستطع الشيخ أن يخفي ولعه به تقديمُ المعمولات والمتعلقات وتأخيرُ ما حقه التقدم عليها، كتقديمه المفعول به في بيت اللزوم:

نفسي أخاطب والدنيا لها غيرُ
وفي الحمام إذا طال المدى دركُ[2]

وتقديم الجار والمجرور في قوله:

ليت التحملَ عن ذراك حلولُ
والسير عن حلبٍ إليك رحيلُ

فقوله: «إليك» من صلة «رحيل»، وكثيرًا ما تقدم صلة المصدر على المصدر في الشعر، وعليه بيت السقط: «قد أقر الطبيب عنك بعجز»»[3].

ويختلف تأويل دلالة العدول الموضعي في شعر الشيخ باختلاف ثقافة المؤولين[4] وخبرتهم وأذواقهم، لكن ما يظل ثابتًا فيه – فضلًا عن المقاصد – دلالتُه على الميل الغريزي لدى كل شاعر إلى تطويع اللغة والإفلات من سلطة قواعدها، لجعل الصياغة الشعرية بلاغية أكثر منها نحوية، وهي الصياغة التي جعلت الخوارزمي يقول وهو مسحور ببلاغة تقديم «ودادك» على «لن يحولا» في قول الشيخ:

ستحمل ناجيات العيس مني
صديقًا عن ودادك لن يحولا

: (في تقديم قوله «عن ودادك» على قوله «لن يحولا» شيء من النبوة)[5].

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٧٥٠. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٧٤٩.
(٢) اللزوم: ٢/ ٢٢٠. وانظر بيت الدرعيات: ألم تعلمي أني مدامة بابل ×× هجرت ولم أقبل خبيئة عانه. شروح / ١٨٧٤.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٦٧.
(٤) انظر دلائل الإعجاز: ص ٨٣ – ٨٧، والبناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٢٢٦. وانظر: ص ٢١٤ وما بعدها.
(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٠٢. وانظر بيت السقط في: ص ١٤٠١.

ج - العدول البلاغي الكمي: يعتبر الكلام من حيث تراكم عناصره مجموعًا يطابق كمه الرياضي عدد الكلمات المنتظمة في نسقها النحوي الذي لا يحتمل زيادة عليه أو نقصانا منه، وأعني بذلك أن للكم النحوي حقيقة رياضية منطقية ولفظية تعقل وتسمع، وتتلاشى فيتلاشى معها الكلام إذا ما نقصت عن عنصرين اثنين معناهما في ذاتيهما[1] يسند أحدهما إلى الآخر، وكل تصرف في هذا الكلم بالنقصان أو الزيادة يكون حذفا مقلصًا لامتداد الكلام أو حشوًا مستغنى عنه مطيلًا له بما لا فائدة فيه.

والحشو يقل في الكلام عموما لميل الأنظمة اللغوية إلى الاقتصاد، وهذا الميل هو ما يجعل الحذف يرد غير قليل في كلام العامة[2] المبتذل وفي البليغ الفصيح على السواء.

وقد لاحظ النحاة اطراد حذف بعض العناصر النحوية في لغة الفصحاء فنصوا على ذلك في قواعدهم، وحصروا مظاهره مقيدين استعماله، ومنبهين على أنه نقصان ظاهري يحس به السمع أو البصر دون أن يكون ذلك مغيرًا للكم الرياضي الحقيقي الأصلي الذي يظل ثابتًا في التقدير النحوي، لكن تتبع كثير من أساليب البلغاء يكشف عن أنهم لم يكونوا يكتفون بما يجيزه النحاة فحسب، لأنهم كانوا يخرجون إلى حقول بيانية لطيفة تتسع لجماليات تضيق عنها الأقيسة النحوية.

ويفسر النقاد حسن الحذف في كل قول بليغ بكونه إيجازًا واختصارًا يعبر فيه عن الغرض بأقل[3] ما يمكن من الألفاظ إذا علم المخاطب المراد[4]، وإذا كان المجاز والاستعارة يعدان من أشرف أبواب البيان، فإن ترك ذكر[5] بعض عناصر الكلام يعد من شروط المجيء بهما.

---

(١) نخرج بذلك الحرف لأن معناه في غيره. انظر همع الهوامع: ١ / ٤.

(٢) يسميه أبو العلاء كلم العامة. انظر رسائله / عطية: ص ٢٢١.

(٣) انظر العمدة: ١/٢٥٠ - ٢٥١.

(٤) نقد النثر: ص ٦٩.

(٥) انظر أسرار البلاغة: ص ٣٦٢ - ٣٦٤.

ويتضح من الشواهد التي كان النقاد يحتجون بها على بلاغة الحذف أن استحسانهم له لم يكن راجعًا إلى وروده في الشعر، فـ«المنظوم يحتمل أشياء لا يحتملها سواه»[١] قد تكون محمودة وقد تكون مذمومة، ولكنه يعود إلى جماله وقوة تأثيره في النفوس.

ويحس المتلقي بروعة هذا الجمال حين يقف على قوة بيان الآيات التي جعل الله الإضمار وجهًا من أوجه إعجازها كقوله تعالى: [ولولا فضل الله عليكم ورحمته وأن الله تواب حكيم][٢]، فقد «حذف ما بعده لعلم المخاطب به، فكأن تقديره: «ولولا فضل الله عليكم ورحمته لعذبتم بما فعلتم»[٣].

ولم يجد الجرجاني للدلالة على بلاغة الحذف وفصاحته أبين من قوله: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن»[٤].

ويستخلص الشيخ من دراساته للأساليب في مختلف أجناس الكلام أن حذف الجمل «يقع كثيرًا، ويجيء في القرآن وغيره من الحديث المأثور وكلام العرب»[٥]، وأن القول «يضمر كثيرًا في الشعر والقرآن»[٦]، وإضماره في القرآن الكريم دليل على أن الحذف في الشعر يكون في كثير من مظاهره ذا منحى بلاغي مستقل عن الضرورة وأحكامها وإن فرضته أحيانًا.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.
(٢) سورة النور: الآية ١٠.
(٣) نقد النثر: ص ٦٩، والعمدة: ١/٢٥١.
(٤) دلائل الإعجاز: ص ١١٢.
(٥) زجر النابح: ص ٩٨.
(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٣٦٧.

والأصل النظري لوروده - في رأي الشيخ - هو الرغبة في الاختصار، والاقتصاد الصوتي الذي يدفع المتكلم إلى البدء بالتخلص من بعض حروف الكلمات، ثم تزيد جرأته فيتخلص من الكلمات نفسها كما يتبين من تتبعه مراحل حذف رب من مسموع الكلام.

فأصل هذه الكلمة - لديه - «ربة» الواردة في قول ضمرة:

ماوي يا ربة ما غارة

شعواء كاللذعة بالميسم

ثم «حذفت منها الهاء فقيل: رب، واجترئ عليها من بعد فخففت الباء فقيل: ربَ كما قال عامر بن حليس: (... ربَ هيضل لجب لففت بهيضل)، ثم اجترئ على تسكين الباء، وحكى ذلك بعض الكوفيين، ثم زادت الجرأة فحذفت رب من الكلام وخلفتها الواو في مثل قول الراجز: «وبلد عامية أعماؤه»...»[1].

أما الوجه البلاغي للحذف فيبدو أن الإحساس به كان في مرحلة متأخرة عن الاختصار الصوتي الصرف، ويبدو من مقارنة الأساليب المخالفة في أجناس الكلام بعضها ببعض، أن الشعر هو الجنس الذي ظل يحمل حتى عصور متأخرة مختلف صور الاختصار، الصوتي منها والبلاغي.

فالتقلص الكمي الذي يلحق الكلام والشعر قد يكون نتيجة سقوط أحرف أو كلمات لم يقصد[2] إلى إسقاطها، كالبيت المشهور الذي رواه ابن قتيبة: (هي الخمر تكنى الطلاء... البيت)[3]، وقد يكون إسقاطًا مقصودًا في زمن متأخر لألفاظ أو أبيات عديدة لغاية أخلاقية أو فكرية غير فنية، كإسقاط الشيخ لعدد من أبيات السقط في مرحلة التوبة من الشعر، وهذان النوعان لا علاقة لهما بالعدول.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢١ - ٤٢٢.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥١٣، وفيه: هي الخمر تكنى الطلاء ×× كما الذئب يكنى أبا جعدة.

أما ما يعد عدولا فهو الحذف الصرفي الذي يؤدي إلى نقصان أصوات الكلمة بالإسقاط أو التسكين، وحكمه في الشعر حكم الضرورة، ثم الحذف النحوي الذي يلحق عناصر الكلام فيقل عددها، والغالب عليه أن يكون لغاية بلاغية لا علاقة لها بالاضطرار، ولذلك اشترط فيه الشيخ وجل البلاغيين أن يكون المعنى مفهومًا[1]، وأن يكون المخاطب عالما بالمراد[2] في العبارة، وإلا استقبح وعد عيبًا وإخلالًا، والإخلال لدى قدامة «هو أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى، مثال ذلك قول عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود:

أعـــــاذلُ عـــاجـــل مـــا أشـــتـــهـــي

أحـــــبُّ مـــن الأكـــثـــر الـــرائـــثِ

فإنما أراد أن يقول: «عاجل ما أشتهي مع القلة أحب إلي من الأكثر المبطئ، (فترك «مع القلة» وبه يتم المعنى)[3].

ولجوء الشاعر إلى الحذف لإقامة الوزن يفيد أنه يكون في بعض صوره ملحقًا بالضرائر الشعرية، ولا يعيب الشيخ كونه ضرورة إذا سلم البناء من القبح كقول الشاعر: (ياعبد إنك عند القلب جنَّتَهُ...) يريد: «يا عبد الواحد، كما قال عدي بن زيد في الأبيات الصادية...: (غيبت عني عبد في ساعة الشر...)، يريد: عبد هند»[4]، فهذا البناء لم يشبه أي قبح بعد الحذف، خلافًا لما نبه عليه الشيخ في قول البحتري: (أنست ذا وذاك إحدى وعشروك...)، فقوله: «إحدى وعشروك جائز إلا أنه ليس بوجه الكلام، وإنما الواجب أن يقال إحداك وعشروك، إلا أنه حذف المضاف من الكلمة الأولى لمجيئه في الكلمة الثانية، وقبيح أن يقال في الكلام: جاءني غلام وجاريتك وأنت تريد جاءني

---

(١) انظر ضوء السقط / ورقة ٣٤ ب / تحقيق: ص ١٠٣.

(٢) نقد النثر: ص ٦٩.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٤٥ – ٢٤٧.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٥٢.

غلامك وجاريتك، لأنك إذا نونت غلامًا لم يبق فيه دليل على الإضافة، ولا يعلم أنه غلام مخاطب إذا عدم الكاف... وإن حذفت تنوين الغلام دخل ذلك في الضرورات...»[1].

وتكشف أشعار الشيخ عن أنه كان يسلك في عدوله الكمي أساليب مختلفة يقتصر في بعضها على حذف الحروف النحوية كإضماره أن متسامحًا، وإيقاعه الفعل المضارع موقع المصدر في قوله:

وثانية نهى توفي بقدسٍ
وثالثة ينيل ولا ينالُ

ففي «هذا الكلام تسامح، وذلك أنه أوقع الفعل المضارع موقع المصدر»[2]، ويحذف في بعضها الآخر الأسماء كما نجد في قوله:

كأن أهل قرى نمل علون قرًا
رمل فغادرن آثارًا مخافيتا

فالبيت فيه «شيئان محذوفان لا يصح البيت إلا بهما، وتقديرهما: كأن فيه آثار أهل قرى نمل، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه، وحذف الظرف الذي هو خبر كأن»[3]، وكحذفه القسم في قوله:

لشرفت القوافي والمعاني
بلفظك والأخلة والخليلا

فاللام «في لشرفت جواب قسم محذوف، وهذا لأن القسم يجاب باللام...»[4].

وقد يمتد الحذف فيكتفي به عن معان كثيرة تحتاج إلى جمل بأكملها للدلالة عليها، كما يتجلى من شرح الخوارزمي لبيت السقط:

---

(١) عبث الوليد: ص ٤٠ – ٤١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٧٥. وانظر البيت في: ص ١٦٧٤.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٦٣. وانظر البيت في: ص ١٥٦٢.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٩٥. وانظر البيت في: ص ١٣٩٤.

طربن لضوء البارقِ المتعالي

ببغداد وهنا ما لهن ومالي

فهو يريد: «رأت هذه الإبل بعد مضي قطعة من الليل سنا بارق يلوح، فباتت وهي تطرب وتخف إلى أن خشيت أن يلوي بها الطرب ويطير بها الشوق، فأخذت أسكنها وأكفكف من غربها وهي لا تسكن ولا تمتنع، ثم أعاودها إلى أن قضيت من كثرة معاودتي وشدة مدافعتها العجب.

وإسرافُ هذه الإبل في الخفة إلى أن خشي عليها الطيران، وعكوفُ أبي العلاء عليها بالتسكين، وإن لم يكن مدلولا عليه بالمطابقة أو التضمن مدلولٌ عليه التزامًا، والدليل على ذلك قوله:

إذا لاح إيماضٌ سترت وجوهها

كأني عمرو والمطي سعالي

وكم هم نضو أن يطير مع الصبا

إلى الشام لولا حبسه بعقال

ومثل هذا الحذف والالتفات له موقع حميد ومحل مرضي عند أصحاب علم المعاني»[1]. وليس إعجاب الشارح بهذا النوع من الإضمار إلا الشاهد على أن الشيخ كان - لخبرته بمسالكه ولطائفه - يختار له الموضع الذي يكون فيه سحره أحب إلى المتلقي من الذكر والإفصاح، ما دامت غريزة التلقي السليم تهدي إلى تقدير ما لم يسمع لفظه كالمضمر في قوله:

ولم يجلبوها من وراء ملطيةٍ

تصدع أجبال بها وإكام

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٦٣ - ١١٦٤. وانظر البيت في: ص ١١٦٢.

فالهاء «في «يجلبوها» راجعة إلى الخيل ولم يتقدم لها ذكر، وذلك كثير موجود إذا كان السامع يعلم المراد»[1].

وقد أدت خبرته بأساليب الحذف وقدرته على الاهتداء إلى أنسب المواضع له، إلى أن التبس على الشراح الحذف الذي كان أصلًا فنيًا في الصناعة الشعرية بما سيحذفه من أبيات السقط في مرحلة العزلة، لأسباب أخلاقية بعد توبته من الشعر.

ويظهر هذا الالتباس جليًا في شرح قوله:

حقٌّ عليها أن تحنَّ لمنزلٍ
غديت به اللذاتُ وهي حقاقُ

فالتبريزي قد ذهب إلى أن الهاء «في عليها راجعة إلى الإبل ولم يتقدم لها ذكر»[2]، وذلك في رأيه من الحذف البلاغي الذي يكثر في الكلام الفصيح إذا كان المعنى مفهومًا، بينما نبه الخوارزمي على أن الشيخ ترك «بين هذا البيت وبين المتقدم أبياتًا»[3].

أما البطليوسي فقد جزم بأن القصيدة ناقصة، وذهب إلى أن الضمير «في قوله عليها يرجع على إبل لم يجر لها ذكر في ما تقدم من هذا الشعر، لأن هذه القطعة من قصيدة حذف أبو العلاء بعضها، ولم يكتبها على التمام فأسقط الأبيات التي كان فيها ذكر الإبل، كما فعل في قوله: (أليس الذي قاد الجياد مغذة...)، فالضمير في ليس يرجع إلى الممدوح بهذا الشعر، وليس في سقط الزند قبل هذا البيت شيء من القصيدة»[4].

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٦٠٤.
(٢) شرحه / شروح: ص ٧٦٦. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٦٦.
(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ٧٦٧.

ولم يكن الشيخ في شرحه للسقط يتعدى - في تنبيهه على ما قد يبهم من مواضيع الحذف - الإشارة المقتضبة، فبسط الكلام عليها يفقد هذا النوع من الحذف بلاغته وجماله لأنه بمثابة الذكر والإفصاح، لكن هذا الاقتضاب يختفي في رد اعتراض من أنكر عليه بعض أبيات اللزوم، ليحل محله الإفصاح المتكرر عن المحذوف والتقدير المفصل لمعانيه، لأن ذكر ما اقتضت البلاغة[1] حذفه أصبح مُكَوِّنًا من مكونات خطابه الحجاجي وهو يرد عن نفسه تهمة الإلحاد، كما يتضح من قوله يرد على من اعترض عليه في قوله:

عـلـيـكَ الـعـقـلُ فـافـعـل مـا رآه
جـمـيـلًا وهـو مـشـتـار الـشـوارِ
ولا تـقـبـل مـن الـتـوراة حـكـمًا
فـإن الحـقَّ عـنـهـا فـي تـوار

: «قد تكرر القول في أن الجمل تحذف منها أشياء وهي مرادة في المعنى، كالأمكنة والأزمنة والأنباء المتعلقة ببعض الشخوص دون بعض... فليت شعري عن هذا المتكلم المعترض: بعقل أم بغير عقل ؟... وإنما المعنى: عليك بالعقل تستعمله في بيعك وشرائك وطلب المصلحة لنفسك...»[2].

وتردد عبارة «قد تكرر القول «في الرد السابق، وفي مثل قوله: «قد تكرر القول في تخصيص الأخبار والحذف منها...»[3]، ينبئ بأنه كان متضايقًا من اضطراره في ردوده إلى التعريف بمواضع الحذف في أبيات اللزوم إذا ورد، لكن خطورة التهمة جعلت التكرار والإطناب في الشرح أهم لديه من بلاغة الايجاز.

---

(١) انظر البناء اللفظي: ص ٢٤٥ – ٢٤٨.
(٢) زجر النابح: ص ١٢٢ – ١٢٣. وانظر البيتين في اللزوم: ١/ ٥٦٠.
(٣) زجر النابح: ص ١٥٧.

ولم يغب عن ذهنه أن خصمه قد يعترض عليه في جدوى الحذف نفسه، فنبه غير ما مرة على بلاغته مذكرًا بأنه ليس أسلوبًا خاصًا بالشعر وحده، كما يتبين من قوله ينفي الشبهة عن بيت اللزوم:

والمـــوت نـــومٌ طـويـلٌ مـا لـه أمـدٌ
والـنـوم مـوتٌ قـصـيـرٌ فـهـو منـجـابُ

: «هذا لا يعترض فيه إلا رجل جاهل، لأن كل جيل والمنتسبين إلى كل نحلة لا يدعون أنهم يعرفون وقت النشور ما هو، والمعنى: ما له أمد معروف. ومثل هذا في الكتاب العزيز من كتمان الساعة ومنع بني آدم من علم أوانها وفي أي جيل يكون قيامها. والآيات مشهورة في الحذف»[1]، وليس أدل على بلاغة هذا الأسلوب من مجيئه في أفصح مقول وأبلغه: كلام الله المبين.

د - **العدول التعجيبي**: وأقصد به نوعًا رابعًا قل فنسي أو تنوسي، وقد آثرت نسبته إلى حقل التعجيب لقربه من المماثلة والمناسبة والمشاكلة والتنظير والترصيع والسجع، وما أشبه ذلك من أساليب الصنعة البديعية [2]، وعددته عدولًا لمخالفته إياها في كونه مغايرة تخل بالبناء الصرفي النحوي وتغيره، بينما تظل الأجناس البديعية مفتقرة إلى القوة التداولية التي تستطيع بها أن تعطل فاعلية الأنساق الأخرى في الجملة الشعرية، عروضية كانت أم نحوية.

أما عده عدولًا بلاغيًا/تعجيبيًا مستقلًا بنفسه فيعود إلى كونه رغم إخلاله بالبناء الصرفي النحوي لا يحسب من الضرورات، لأن الوزن يستقيم بالأصل الصحيح ولا يفتقر إلى أي تغيير، كما يعود إلى كونه لا يؤثر في المعنى ولا يغير من دلالته.

---

(١) زجر النابح: ص ٢٥. وانظر البيت في اللزوم: ١/٩٥.
(٢) انظر خزانة الحموي: ص ١٦٦، ١٧٣، ٣٥٦، ٣٧٠، ٤٢٢.

وما أرجحه أن هذا النوع من العدول المنسي كان مقترنًا بمراحل ما قبل ازدهار الصنعة البديعية وتأصيل المحدثين لها، باعتباره أسلوبًا كان الشاعر القديم يعدل إليه بغريزته، لا ليخدم به المعنى الشعري ولا لإقامة الوزن، ولكن لتطلية المسموع وإطراب السمع بضروب من المجانسات الصوتية والإيقاعية، فقد كان من شأن القدماء «أن يتبعوا الشيء نظيره ليتجانس الكلام»[1].

لكن قلة هذه الأساليب في ما وصل إلينا من شعر تنبيء بأنهم كانوا يأتون بذلك على استحياء ويتجنبون الإكثار منه، إن لم يكن العلماء قد أسقطوا أبياته أو تصرفوا فيها لخروجها عن القواعد وحكم الضرورات في آن واحد.

ويستشف الشيخ بغريزته وخبرته الشعرية هذا المنحى الفني في شعر الجاهليين، فيقول على لسان ابن القارح مخاطبًا أوس بن حجر: «وكان في عزمي أن أسألك عما حكاه سيبويه في قولك: (تواهق رجلاها يداه ورأسه...)، فإني لا أختار أن ترفع الرجلان واليدان ولم تدع إلى ذلك ضرورة، لأنك لو قلت: تواهق رجليها يداه... لم يزغ الوزن، ولعلك - إن صح قولك لذلك - أن تكون طلبت المشاكهة، وهذا المذهب يقوى إذا روي «يداها» بالإضافة إلى المؤنث، فأما في حال الإضافة إلى ضمير المذكر فلا قوة له»[2].

فافتراضه ما سماه بالمشاكهة أصلًا في إنشاد البيت وروايته، دليل على أنه - بغريزة الشاعر - قد أحس بما رامه الشاعر الجاهلي وهو يغير الأوجه الإعرابية دون أن يكون ذلك ضرورة اقتضاها الوزن، وما لم يستسغه الشيخ هو رواية البيت بضمير المذكر[3] الذي يجعل المخالفة النحوية عبثًا ساذجًا لا يفيد منه لا الوزن ولا التعجيب، وإن كان ذوقه المحدث قد جعله يجد في كثرة صنوف الصنعة البديعية في عصره ما يغني عن مثل ذلك.

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١١١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٤١ - ٣٤٢.

(٣) ورد هذا البيت في ما يجوز للشاعر (ص ٨٠) مؤنثًا.

ومن مظاهر العدول التعجبي التى وقف عندها الشيخ قول الراجز طارحًا الإعراب من آخر «صاحب» في قوله:

إذا اعوججن قلت صاحبْ قومِ

في الدو أمثال السفين العومِ

فهو في رأي الشيخ «من عجيب ما جاء، وقد بله قائله عن أن يقول: «صاح قوم (فلا يكون بالوزن إخلال، ولكن الذين يحتجون له يزعمون أنه أراد أن يعادل بين الجزأين، لأن قوله: «حب قوم» في وزن قوله: «نل عوم»...)[1].

ومثله ترك تغيير البناء الصرفي لتحقيق نفس المعادلة في قول البحتري:

وأرى السمينُ القدم حين تمضُّه

قطع القنا وترضُّه القضبانُ

فـ (الكلام المختار «تمضه» من أمض، وقد حكي مضه، ويجوز أن يكون أبو عبادة قال «تمضه» ليكون في وزن «ترضه»)[2].

ويبدو أن الخفض على الجوار[3] يدخل في هذا الضرب من العدول، لأن الشاعر يخرج فيه عما يقتضيه الإعراب ليجانس بين صوت الكسرة وما سواها كقول امرئ القيس:

كأن ثبيرًا في عرانين وبله

كبير أناس في بجاد مزملِ

وقول آخر:

كأنها ضربت قدام أعينها

قطنًا بمستحصد الأوتار محلوج

(١) رسالة الغفران: ص ٣٦٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٣٣٠.

(٣) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٥ - ١٤٦.

فقد خفض الأول «مزمل» لجواره لـ «بجاد»، وحقه أن يكون رفعا لأنه نعت لـ«كبير»، وخفض الثاني «محلوجا» لجواره «الأوتار»، وحقه أن يكون نصبا لأنه من نعت القطب»[1].

وبمثل ذلك أول الشيخ قول البحتري:

نممــــنـــا عــــهـــدهُ لمـــا نممـــنـــا
نمـــيــمُ ســجــيَّـــةٍ لحـــزٍ بـخـيـلِ

فقد ذهب إلى أنه إن كان قاله كذلك «فهو جائز على الوجه الذي يسمى المجاورة»[2].

لكن الطريقة التي أشار بها إلى المجاورة وإلى قول الراجز: «صاحب قوم»، تنبئ بأن ذوقه كان – لانتسابه إلى عصور المحدثين – يزهد في مثل هذا النوع من العدول رغم منحاه التعجيبي، وذلك لإخلاله بالأقيسة دون أن تدفع إلى ذلك ضرورة، أما ما سواه من أنواع العدول البلاغي، فقد جعل مجيئه بمعظم مظاهرها في متنه الشعري شاهدًا على أن مفهوم الضرورة الشعرية كما تصورها النحاة، أضيق من أن تفسر به كل أساليب الخلق التي أثبت بها الشعراء استقلال لغة الشعر عن غيرها من أجناس القول.

٢ – **العدول الاضطراري**: أخص بهذا المصطلح كل أنواع المخالفات النحوية والصرفية والدلالية التي كان الشعراء يقدمون عليها لإقامة الوزن، دون أن يكون لها أي منحى بياني يلحقها بمختلف ضروب العدول البلاغي الذي يأتي في الشعر وغيره من أجناس الخطاب الأدبي.

ويوهم اطراد تداول المتأخرين مصطلح «ضرورة» للدلالة على هذه المخالفات أن المفهوم العلمي لهذا المصطلح كان واضحًا ومستقرًا، لكن تتبع الوصف العلمي والنقدي للأساليب التي كان الشعراء يجترئون عليها يكشف عن أن تأويلات العلماء

---

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٦، حيث يشير القزاز إلى الخفض على الجوار في هذا البيت وفي بيت امرئ القيس السابق.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٥.

لها وأحكامهم عليها كانت تختلف، وتتعارض أحيانًا تعارضًا يدل على اضطراب مفهوم العدول الشعري وعدم استقراره في الدرسين اللغوي والنقدي.

فسيبويه وطبقته كانوا ينظرون إلى مخالفة الأقيسة النحوية والصرفية باعتبارها استعمالات خاصة يحتملها الشعر، فتجوز فيه إذ ليس شيء يضطر إليه الشعراء إلا وهم يحاولون له وجهًا[١].

ورغم تسليم هذه الطبقة من العلماء بأن الاضطرار يكون وراء الخروج إلى هذه الاستعمالات المغيرة لم يحصروا عددها، لأنهم كانوا يعلمون أن ما يجوز في الشعر أكثر[٢] من أن يذكر كله، ولم يستعمل أغلبهم في وصفها مصطلح ضرورة، لأن هذا الاصطلاح لم يكن يدل لديهم على الاستعمالات التي كان الشعر يحتملها، فدلالته كانت مقصورة على وصف الغاية القصوى التي يبلغها التعارض بين الجملة النحوية الصرفية والجملة العروضية، فلا يكون للشعراء عنها مندوحة ومفر من الخروج عن الأقيسة والمعايير مجوزين لأنفسهم ما يعد خطأ مذموما إذا جاء به الناثر.

ولم يخف هؤلاء العلماء استقباحهم بعض الأساليب التي يركبها الشعراء عند الاضطرار، لكنهم لم يجرؤوا على تخطئتهم أو عد ذلك دليلًا على ضعف سلائقهم، لأنه وإن دل من وجه على جورهم وتعسفهم فإنه من وجه آخر مؤذن[٣] بسموهم وتعجر فهم، فمثلهم مثل «مجري الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام»[٤].

لكن مثل هذا الاعتذار لم يكن ليقنع طبقة أخرى من العلماء لم تتردد في تخطئة سيبويه وسائر أهل العربية[٥] من الكوفيين والبصريين الذي عدوا الشعراء دون غيرهم

(١) انظر الكتاب: ١/٣٢. (ما يحتمل الشعر).
(٢) نفسه.
(٣) الخصائص: ٢/٣٩٢ – ٣٩٣.
(٤) نفسه: ٢/٣٩٢.
(٥) ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ – ٢١ – ٢٣.

من الخطباء والكتاب أمراء الكلام، فخضعوا لسلطتهم وجعلوا يبحثون لأخطائهم عن وجوه تسوغها، ويتكلفون في تأويلها[1] معتذرين عنهم بأنهم كانوا يضطرون إلى ذلك لإقامة أوزان أشعارهم.

لقد أصبح متكلمو العربية لدى خصوم العدول الاضطراري اثنين: أحدهما مصيب والآخر مخطئ، ولم يُستَثْن الشاعرُ من هذه القسمة الثنائية[2] لأن ابتعاده عن الصواب يعد وقوعا ضمنيًا في الخطأ، ولا يرفع عنه مذمة الخطأ اضطراره إليه لإقامة الوزن، فالشعراء «يخطئون كما يخطئ الناس ويغلطون كما يغلطون، وكل الذي ذكره النحاة في إجازة ذلك والاحتجاج له جنس من التكلف، ولو صلح ذلك لصلح النصب موضع الخفض والمد موضع القصر...»[3].

ويتبين من الرجوع إلى بعض المصنفات النقدية المتقدمة أن ذم الضرورات وعدها خطأ صريحًا لم يكونا مقصورين على الدرس اللغوي وحده، فالقراءة المتأنية لنقد الشعر تكشف عن أن قدامة عَدَّ من باب العيوب[4] كل ضروب العدول التي كان الشعراء يلجؤون إليها لإقامة الوزن أو خدمة القافية، كما يتبين من تعريفه الإخلال والحشو والتثليم والتذنيب والتغيير والتفصيل والمقلوب والمبتور.

ولم يفت العسكري[5] أن ينبه على أن هذا النوع من العدول عيب يشين الشعر كما يتبين من قوله: «ومن عيوب اللفظ ارتكاب الضرورات»، وكذا من قوله: «وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة».

---

(١) ذ. م الخطأ في الشعر: ص ٢٣.

(٢) انظر خزانة الأدب للبغدادي: ١/١٥، حيث الإشارة إلى أن إنكار ورود الضرورة في الشعر العربي رأي مخالف للإجماع.

(٣) ذم الخطأ في الشعر: ص ٢٣.

(٤) نقد الشعر: ص ٢٤٥.

(٥) انظر الصناعتين: ص ١١٤ و١٥٦، حيث يرد النصان اللاحقان.

ويتوسط بين الرأي الأول الذي كان يتساهل فيعتذر عن الشعراء ويجعل ما يجوز لهم أكثر من أن يحصى، وبين الرأي الثاني الذي كان يتشدد فيجعل الضرورات أخطاء مذمومة كأي استعمال يخالف أقيسة الكلام فيجانب الصواب، رأي ثالثٌ سلَّمَ أصحابه بأن الاضطرار يجيز للشعراء ما لا يجيزه لغيرهم، لكنهم لم يتركوا «ما يجوز للشاعر» الذي تعمدوا وصفه بمصطلح «الضرورة» بابًا مفتوحًا، أو حقلًا مهيعًا مستباحًا يأتي فيه الشعراء بكل ما يمليه عليهم هواهم الشعري، فقد صيَّر هؤلاء العلماء ما كان لا يحصى من أساليب العدول أبوابًا محدودة العدد يوقع تعديها في الخطأ المعيب، وجعلوا ما كان ينعت بالجائز والمحتمل استثناء لا يسمح للشاعر بأن يأتي منه إلا بما جوزوه له علميًا، فأصبح ما كانوا يستبيحونه بجرأتهم الشعرية طريقًا ضيقًا سدته الأقيسة العلمية عليهم، إلا فسحة منَّ بها النحاة عليهم من خلال عدهم العدول بابًا «من العلم لا يسع الشاعر جهله ولا يستغني عن معرفته، ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه، من استقامة قافية أو وزن بيت أو إصلاح إعراب» [1].

لقد أصبحت الضرورة بهذا الرأي – حسنت أم قبحت – بُعدًا ثالثًا يكمل بعدي الصواب والخطأ في التصور العلمي النقدي للكتابة الشعرية، مقيدًا حرية الشعراء من جهة، وملزمًا من جهة ثانية النقاد بأن يحيطوا علمًا بحدوده إحاطة الشعراء بها حتى ينصفوهم ولا ينسبوهم إلى الخطأ جهلًا وظلمًا، لأن كثيرًا ممن كان يطلب الأدب ويأخذ نفسه بدراسة الكتب كان «إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه فيه تقديم أو تأخير أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب، أخذ في التشنيع عليه والطعن على عمله والإجماع على تخطئته، ولو نظر بعين الحق لعلم أن ذلك لا يخرج إلا من وجهين: إما أن يكون ذلك جائزًا لعلل تغيبت عنه لم يبلغ النهاية من علمها وهو كذلك، وإما وهمه الذي لعله إن ينبه عليه عاد

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٢٣.

نظره ورجع عنه إلى الصواب... فليس للناظر في الأصول مع تأخره عن الإحاطة بسائر الفروع الهجومُ على ما لعله جائز عند المتقدمين في العلم، الناظرين بعين الحق»[١].

إلا أن الضبط العلمي لحدود الضرورات ظل رغم ذلك بعيدًا عن أن يكون محكمًا ونهائيًا، لأن الخلاف حول صورها وتمييزها مما تكلمت به العرب في غير الشعر ظل قائمًا بين العلماء، كاختلافهم في ترك نصب المنقوص في مثل قولهم: «رميت ناز وضربت غاز»، فهو «على رأي البصريين ضرورة وعند الكوفيين لغة»[٢].

ولعل أهم ما أربك التصور العلمي للضرورة أن عذر الاضطرار الذي قيد به العلماء ركوبها، كان منعدمًا في غير قليل من الأشعار التي ركب فيها أصحابها الضرورة ولهم عنها مندوحة [٣]، كقول القائل:

مَــن كــان لا يــزعــم أنـــي شــاعــرٌ

فــيــدن مــنــي تــنــهــه الــمــزاجــرُ

فقد ذكر المازني أنه سمع الفراء ينشد هذا البيت ويقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعر، قال: «فقلت: وما الذي اضطره هنا وهو يمكنه أن يقول: فليدن مني...»[٤].

وقد ذهب المتأخرون مذاهب مختلفة[٥] في تفسير حمل كل عدول شعري على الضرورة رغم سلوك الشعراء في بعضه مسلك الاختيار[٦] وعدم الاضطرار، ولعل أطرف هذه المذاهب قول ابن جني: «إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة، أنسًا بها واعتيادًا لها وإعدادًا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله:

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) خزانة الأدب للبغدادي: ١/١٥.

(٤) الخصائص: ٣/٣٠٣.

(٥) لخص البغدادي هذه المذاهب في شرحه لقول القائل: ...... الحمار اليجدع. خزانة الأدب: ١/١٥.

(٦) خزانة الأدب للبغدادي: ١/١٥.

قــد أصــبـحــت أم الـخــيــار تــدعــي
عــلــي ذنــبًــا كــلُّــه لــم أصــنـعِ

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن. وله نظائر»[1].

ويبدو أن اختيار النقاد والعلماء اصطلاحات أخرى كالرخص[2] في الشعر، و«ما يجوز فيه»، و«ما يحتمله»... للدلالة على مختلف أنواع العدول الشعري، كان هروبًا من ضيق التصور النحوي للضرورة الذي لم يتردد بعض المتأخرين في عده مذهبًا فاسدًا[3].

أ – التصور النظري العام للضرورة لدى أبي العلاء: يتبين من دراسة أبعاد التصور العلائي للضرورة أنه كان صياغة مكتملة لكل التصورات العلمية والنقدية السابقة، فهو لا يجادل في كون الشعراء يصيبون ويخطئون[4] كما ذهب إلى ذلك ابن فارس[5]، لكن انتسابه إلى طبقة الشعراء كان يلزمه بأن يقدم رأي جمهور العلماء، مؤكدًا «أن الشعراء ثلاثة: مصيب ومخطئ ومضطر»[6]، وأن مسلك الضرورة مسلك شعري ثالث يبتعد به الشاعر عن صورة الصواب، لكن دون أن يكون ذلك وقوعًا في الخطأ.

وقد كان من نتائج أسبقية اشتغاله بالشعر الذي جعله يرجح رأي الجمهور في الضرائر، أن تصوره النقدي لها كان أوسع من تصور علماء البصرة لها، وقد كان لميوله العلمية الكوفية أثر في عدم اعتداده بالصور المعدودة التي حصرها البصريون، وتنبيهه على أن غير قليل مما يعدونه ضرورة يحتمل أن يكون غير ذلك، فمخالفة

(١) الخصائص: ٣/٣٠٤.
(٢) العمدة: ٢/٢٦٩.
(٣) انظر خزانة البغدادي: ١/١٤.
(٤) انظر الصاهل والشاحج: ٢٠٤.
(٥) انظر ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ – ٢١، وما تقدم عن العدول الاضطراري.
(٦) رسائله / عطية: ص ١٠٤.

المألوف - إذا لم تكن خطأ - تعد لديه من باب الجائز، والجائز أنواع ثلاثة: عدول بلاغي يغلب في مختلف أجناس الكلام البليغ[1]، وضرورات مقصورة على الشعر، ولغات قليلة الإستعمال لا علاقة لها بالاضطرار.

ففك الإدغام وإظهار التضعيف في مثل قولهم: «أقللوا» بدلًا من أقلوا «جائز، إلا أنه ضرورة»[2]، وتخفيف مثل الظامئ «جائز من غير ضرورة»[3].

وقد تضيق المعرفة بتاريخ الاستعمال فتلتبس حقيقة الجائز ويختلف فيه، كحذف ألف الاستفهام في مثل قول البحتري:

بلونا حالتيه وما تبالي
ضربت بذي الفقار أو الرسوبِ

فالمعنى «أضربت، وهو على حذف ألف الاستفهام، وقد تردد مثله في شعره كثيرا، وبعض الناس لا يعده من الضرورات»[4]، وكتسكين اللام في طلحات، و«إنما الوجه الحركة... وتسكين مثل هذا جائز بلا اختلاف، فبعض الناس يزعم أنه ضرورة في الشعر، ومنهم من يرى أنه جائز في الكلام»[5].

وتعد كثرة الاستعمال المخالف وقلته لدى الشيخ من أسباب التباس الضرورات باللغات، فحذف الياء في الشعر من مثل الوادي والنواحي مع التعريف بأل، قد كثر «حتى قيل أنها لغة للعرب»[6].

وتحريك الوسط في مثل صبْح أو تسكينه في مثل سدْس لإقامة الوزن قد يُتوهم ضرورة لقلة ما يستعمل منهما، ولا فرق بين الحركة والسكون فيهما، فكل «اسم على فُعل ساكن الأوسط فجائز فيه التحريك والتسكين، ولا يحسب ذلك من الضرورات، إلا

(١) انظر ما تقدم: (العدول البلاغي).
(٢) عبث الوليد: ص ٢٠٩.
(٣) نفسه: ص ٦١.
(٤) نفسه: ص ٦٣.
(٥) نفسه: ص ٦٨.
(٦) نفسه: ص ٢٢٩.

أن العادة تغلب على بعض الكلام فيكثر فيه التحريك أو السكون كقولهم: صُبح ومُلك، أكثر ما يستعمل بالتسكين، والضم جائز فيه، وقرأ عيسى بن عمر: «تبارك الذي بيده المُلُك»، و«أن موعدهم الصبُح». ومما غلب عليه التحريك الثلث والسدس[1].

ولعل من أطرف مظاهر التباس الضرورة باللغة في الاستعمال الشعري ترخيم الكلمة بحذف آخرها كقولهم: «سعا» في سعاد، فهو «يوجد في النداء دون غيره، فإذا جاء في غير النداء فإنما تلك ضرورة»[2].

ويعد جمع الشاعر بين استعمالين مختلفين في نفس الشعر – في رأي الشيخ – من باب ما قد يلتبس، كقول ابن أبي حصينة:

كلاكَ اللهُ من نوب الليالي
فإنك تكلأُ الأدبَ المضاعا

فهذا «يحتمل وجهين: أحداهما أن يكون على معنى الاضطرار، والآخر أن يكون جمع بين لغتين، لغة من يخفف، ولغة من يحقق.

ويشبه ذلك في الجمع بين اللغتين قول لبيد الشاعر:

سقى قومي بني مجدٍ وأسقى
نميرًا والقبائل من هلالِ»[3]

أما إذا ارتفع اللبس في مثل ذلك وعُدَّ جمعًا بين اللغتين، فإنه يكون لدى الشيخ أقل مؤنة من الضرورة، ومنه قول البحتري: (سكن لي إذا نأى ناء ليانا ...)، فقد «قال: نأى فاستعمله غير مقلوب، ثم قال: ناء فاستعمله مقلوبًا ... وهذا داخل في نوع مجيء الشعراء باللغتين في البيت الواحد، وهو دون الضرورة، كما أنهم يقولون: فعلتم فيسكنون الميم، ثم يقولون: فعلتمُ في إثر ذلك»[4].

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٦.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.
(٣) شرح ديوان أبي حصينة: ٢/١٧٦، وانظر البيت في: ١/١٦٩.
(٤) عبث الوليد: ص ٨٥.

وقد يستخلص من جعله استعمال اللغة القليلة أسلوبًا دون الضرورة، أنه كان يجد الخروج إلى اللغات غير المشهورة أقرب إلى الصواب من الضرورات مطلقًا، لكن تتبع أحكامه على ما جاء به بعض الشعراء منها يكشف عن أنه لم يكن يسوغها في الشعر وغيره إلا عندما تكون بعيدة عن القبح، لتفاوتها في الحسن والرداءة.

فتسكين ياء المتكلم جائز في مثل قول أبي الطيب: (تعرض ليْ السحاب وقد قفلنا...)، لكن الأحسن في هذه الياء - لديه - «التحريك إذا لقيها ساكن، وليس الإسكان بضرورة، ولو كان الكلام منثورًا لكان الأحسن أن يقول تعرض ليَ السحاب، وإن معيَ السحاب...»[1].

ونظير ذلك زيادة الألف قبل الهمزة في مثل قولهم الظَّماء والخَطاء يريدون الظمأ والخطأ، و«ذلك جائز إلا أن ترك المد أحسن، وهو في الشعر أسوغ منه في الكلام المنثور. وقد روي عن بعض القراء أنه كان يقرأ خطاء كبيرًا بالمد ...»[2].

ولم يكن الشيخ بغريزته السليمة وحرصه على انسجام الجمل الشعرية ليسوغ استعمال اللغات الرديئة والقياس عليها، أو الاستشهاد بها على فصاحة المقيس عليها وجوازه في الكلام، لذا نجده يشكك في صحتها أو يختار إلحاقها على قبحها بالضرورات ليقيد استعمالها ويقصره على الشعر دون سواه، كدخول أل على بعض الأعلام في مثل أم العمر وبنات الأوبر واليزيد بن الوليد، و«إنما الكلام أم عمرو ويزيد بن الوليد وابن أوبر لضرب من الكمأة... ولكن هذه مواضع ضرورات»[3] لا يقاس عليها ولا يحتج بها.

وأقبح من ذلك لديه وألصق بالضرورات دخولها على الأفعال في مثل «الحمار اليجدع»، و«ليس في قول الفرزدق حجة لدخول الألف واللام على الأفعال حيث قال:

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٣.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٥٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٣٧. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٢.

(ما أنت بالحكم الترضى حكومته...)، ولا في قول غيره: (... ومن بيته بي الشيخة اليتقصَّعُ)، لأن بعض الناس لا يرى هذه الرواية شيئًا، ومن زعم أنها صحيحة فإنما يحملها على الضرورة»[1].

ولم يستثن الشيخ من حكم الرفض ما لم يلحق بالضرورات، كنقل حركة الحرف عند الوقف عليه إلى ما جاوره في مثل «لم أضربُهْ»، فقد «ذهب بعض الناس إلى أن هذا ليس بضرورة، وإن كان كما زعم فإنه قليل كقلة ما يستوحش منه الفصحاء» [2].

وإذا كان العلماء قد حصروا لائحة الاستعمالات المحمولة على الضرورة وعددوها ليعرفها الشعراء والنقاد، فإن الحكم بركوب الشعراء إياها في بعض الاستعمالات يكون في رأي الشيخ غير يقيني، لأنها تكون احتمالية يقترن مجيئها بِنِيَّةِ الشاعر أو اعتقاد المتلقي، فقول أبي تمام مثلًا: (أقري السلام معرَّفًا ومحصَّبًا...) «يروى على وجوه أجودها وأليقها باللفظ، أن يقال: «أقري السلام معرفًا ومحصبًا»، ويكون من قرأت على فلان السلام وأقرأته غيري، وتخفف الهمزة، فإن خففت للضرورة أثبت الياء في الخط، كأن القائل أراد أن يقول: أقرئ السلام، فخفف وبقيت الياء.

وإن كانت الهمزة خففت قبل أن يرام نظم الكلمة فلا ضرورة فيها، وينبغي أن يكتب: «اقر» بغير ياء لأنها في لغة من يقول قرى في وزن سقَى ... ومن أنشد «أقر السلام معرفًا ومحصبًا «بكسر الراء والصاد، فالمعنى: أقر أيها الرجل السلام في حال تعريفك وتحصيبك ... ومن أنشد «إقرا السلام «وجب أن يكسر الراء في معرفًا والصاد في محصبًا لأن المراد هو الإنسان القارئ ... ولو رويت «إقرا السلام معرفًا ومحصبًا «لجاز ذلك على بعد ... والكلام في إثبات الألف في «إقرا «مثله في إثبات الياء في «أقري»، إن كان خفف بعد النظم وجب أن يثبت، وإن كان التخفيف والكلمة منثورة حذفت الألف كما تحذف من قولك: اخش ....»[3].

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٨.

(٢) الصاهل والشاحج: ٤٤٠ – ٤٤١.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٨/١ – ١٠.

ومثل هذا التأويل يضعف احتمالية الضرورة، لجعله الجزم بمجيئها مرهونًا بمعرفة الرسم الأصلي الذي خط به الشاعر الكلمة المعنية حتى تُعرف نيتُه اللغوية قبل النظم، وهو معيار صحيح من الوجهة النظرية، لكن الاحتكام الفعلي إليه يظل متعذرًا إن لم يُعَدَّ مستحيلًا.

ونظير ذلك في الاحتكام إلى النية تنوين تماضر ولعوب في قول أبي تمام: (فأبكى تماضرًا ولعوبا)، فالأجود في رأي الشيخ «أن يكون تماضر ولعوب معرفتين صرفهما للضرورة، ولو جعلهما نكرتين لم يبعد ذلك»[1].

وأقرب من ذلك إلى الإمكان الاحتكامُ إلى اعتقاد المتلقي وتأويله للبناء الصرفي النحوي للبيت كما هو الشأن في قول البحتري: (... لست امرءًا خاب ولا مثن كذب)، فقوله: «مثن، يجوز أن يكون في موضع نصب ورفع وخفض، فإذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ فهو ضرورة عند سيبويه، ولغة عند الفراء ليس بضرورة، وإذا جعل مرفوعا فلا ضرورة فيه، ويكون المعنى: ولا أنت مثن. وإن جعل في موضع خفض فهو على توهم الباء» [2].

ويتضح من مختلف النصوص النقدية التي تعرض فيها الشيخ للضرورات أنه كان يعدها أساليب خاصة بالشعر دون غيره من أجناس الكلام، لكنه استثنى الأمثال لأن المثل لديه «يجوز فيه ما يجوز في ضرورة الشعر، لأن استعماله يكثر»[3].

وإذ كان المنظوم دون سواه يحتمل أشياء[4] أطلقها[5] الشعراء لأنفسهم فلم يحاسبوا عليها خلافًا لغيرهم، فإن المسموح به من الضرورات لهم – في رأي الشيخ – ليس ما عدده النحاة واصطلحوا عليه، ولكن ما اصطلح عليه أهل النظام[6] أنفسهم.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٥٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٦٢.

(٣) نفسه: ص ١٩٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٦) نفسه: ص ٢٠٦.

ويسلك الشعراء عند ركوب الضرورات واحدًا من مسلكين اثنين متمايزين: أولهما خرق الأصل والخروج عنه إلى استعمال فرعي غير مألوف وهو المسلك الغالب، والثاني مخالفة المألوف بالعودة إلى الأصل أوالتمسك به، وهو مسلك مناقض للأول لأن اعتبار الضرورة فيه يكون بالنظر إلى المخالفة باستعمال الأصل لا بالابتعاد عنه أو تغييره.

ويلزم من ذلك التسليمُ بوجود ضرورة أولى منسية أو تغير سابق لحق البناء اللغوي واطرد ثم كثر حتى صار أصلًا جديدًا نسي معه الأصل الأول.

وقد علل الشيخ مثل هذا النسيان بأن الأشياء ليس ينبغي أن تجرى «على أصولها في كل الأوقات، فربما استعمل الشيء على ما يجب له في الأصل فقبح وأنكر»[1]، إلا أن يضطر إليه الشاعر لإقامة الوزن فيكون للعودة إليه في الغالب حكم باقي الضرورات وإن خالفته في كونها ابتعادًا عن الأصول.

ومن ذلك قول عنترة: (... مني بمنزلة المحب المكرم)، فقد جاء باللفظ – في رأي الشيخ – على ما يجب في أحببت، و«عامة الشعراء يقولون أحببت فإذا صاروا إلى المفعول قالوا: محبوب... وقال بعض العلماء: لم يسمع بمحب إلا في بيت عنترة، وإن الذي قال أحببت لا يجب عليه أن يقول محب، إلا أن العرب اختارت أحب في الفعل وقالت في المفعول محبوب»[2].

ومنه في رأي الشيخ «لِمَ»، «حذفت منه الألف لكثرة الاستعمال... ومما يجري مجرى لِمَ في الحذف قولهم: بِمَ أخذت كذا.

وإثبات الألف جائز في الضرورة، وإثباتها هو الأصل، قال وضاح اليمن: ... البيت، فالألف في «لما «تثبت للضرورة...» [3].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٩.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٥ – ٣٢٦.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٢.

ويتبين من رد الشيخ على بعض كبار النحاة أنه – كالمتقدمين من البصريين[1] – أنه كان يرى اعتبار العودة إلى الأصل أقوى مما اختاره بعضهم في تفسير بعض الضرورات، كقول أبي علي الفارسي بزيادة الألف في ترضاها في قول الراجز: (ولا ترضاها ولا تملق)، فهو يرى أن هذه الألف اجتلبت وزيدت بعد الجزم «لأجل فتحة الراء»[2].

والاستعمال الأرجح – لديه – عند الاضطرار إلى الابتعاد عن الفرع / الأصل هو الأصل الأول نفسه، فبعض العلماء قد ذهبوا إلى أن العلم المنادى إذا نون للضرورة لم يفارق الرفع، واختاروا[3] رواية «يا مطرٌ» في بيت الأحوص:

سلام الله يا مطرٌ عليها
وليس عليكَ يا مطرُ السلامُ

لكن الشيخ كان يرى أن المبني على الضم من الأعلام في النداء إذا «لحقته الضرورة فنون رجع إلى أصله وهو النصب»[4].

ويبدو هذا الربط بين الضرورة والعودة إلى الأصل غير منطقي بالقياس إلى المعيار العام الذي يجعل الضرورات خروجًا عنه، لكن الشيخ يجعل من التفريق بين الأصول القياسية وبين الاستعمالات الاستثنائية التي أثرتها سلائق الفصحاء في الكلام المنثور تفسيرًا يسوغ به عد مثل هذه العودة ضرورة، لأن تتبع كلامهم يكشف عن أنهم قد يختارون أن يتركوا الشيء الذي هو أصل في الكلمة فلا يستعملوه، كما رفضوا همزة الخابية وهي من خبأت، وكما قالوا (يرى فلم يستعملوا همزه إلا عند ضرورة كما قال الشاعر: ... بالبين عنك بهم يرآك شانا)[5].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢٤.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢١٩. وانظر الفصول والغايات: ص ١٢٤.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٤٠ – ٤١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

(٥) رسالة الملائكة: ص ٨٣.

فالقياس في مضارع رأى يرأى لأنه لا يختلف عن مضارع نأى، ولا يوجد أي تعليل لقصر حذف الهمزة - أي عين الفعل - من المضارع على يرى دون غيره، و«أصلها أن تجيء فيه كما جاءت في قوله تعالى: «وهم ينهون عنه وينأون عنه»، ولكنها بعدت من موطنها فلم ترجع إليه إلا عند ضرورة..» [1]، كما رجعت إليه في قول الشاعر: (... ومن يحي في الأيام يرأ ويسمع)، والفصحاء لا يقولون «ترأى» في المنثور، و«إنما يستعملونها في المنظوم لإقامة الوزن»[2].

ويتضح من اطراد إشارة الشيخ إلى علاقة الاضطرار بالوزن، أنه كان يعد صون هذا العنصر الشعري الايقاعي من الكسر المسوغ الذي يهون الخروج عن المألوف، والإتيان بالمخالفات التي يجب أن تختص دون غيرها بمصطلح ضرورة.

لقد اعترف العلماء بأن بعض الشعراء القدامى كانوا يخرجون أحيانًا عن الأقيسة لغير ضرورة، وأمام تردد الأشعار التي اختار فيها أصحابها غير مضطرين المخالفة والعدول، وجد المتأخرون من العلماءِ أنفسَهم ملزمين بتوسيع مفهوم الضرورة، وتعريفها بأنها كل تغيير يقع في الشعر كان للشاعر مندوحة عنه أم لم يكن، وعدوا ربط ذلك بالاضطرار مذهبًا فاسدًا[3] مردودًا، لكن الشيخ - رغم انتسابه إلى طبقة الشعراء - كان ميالًا إلى أن يكون استعمال الضرورة مقترنًا بإقامة الوزن وتجنب الكسر الايقاعي، فالضرورة رغم جوازها للشعراء تعد لديه أشدَّ مؤنة من استعمال اللغات القليلة، وأبعدَ منها عن طرف الصواب إن لم توصف بأنها قريبة من الخطأ، لذا نجده يفرق بين ثلاثة أنواع من التغييرات يمكن أن تلحق الكلام الشعري: أولها الزيادة التي قد يزيدها المتلقي غير العابئ بالزنة «للخزم على معنى الضرورة ليصل

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٩. وانظر في نفس الصفحة البيت الذي رد فيه الشاعر مضارع يرى إلى الأصل فقال: «يرأ» بالجزم.

(٢) نفسه: ص ٤٩٩.

(٣) خزانة البغدادي: ١/١٥.

كلامًا بكلام»[1]، ولا مكان - لديه - لمثل هذا الاضطرار الدلالي في الشعر، لأنه يناقض مفهوم الضرورة التي يركبها الشاعر لإقامة الوزن لا لإفساده، كما هو الحال في زيادة ألف الاستفهام وواو العطف وفائه وغيرها من الحروف الفاردة «على الأبيات التامة وهي غنية عنها، ليعلم أنها استفهام أو معطوفة على ما قبلها من الأبيات»[2].

والثاني ما جذب إليه الوزن لتجنب الكسر والإخلال بإيقاع الأجزاء، وهو ما يستحق أن يوسم لديه بالضرورة لاختصاصه بالشعر دون النثر، وهو اختصاص يجعل الرجوع إلى ما تقتضيه قواعد اللغة غير مقدور عليه إلا بكسر البيت[3].

والثالث - وهو المشكل - مخالفة القاعدة دون أن يستدعي الوزن ذلك، كقول زهير من الطويل: (... سوابيغ زغف لا تخرقها نبل)، فهذه - كما يوضح ذلك الشيخ - «زيادة بغير ضرورة، لأنه لو حذف الياء لم يضر بالبيت»[4].

وقد علل مجئ مثل هذه الزيادة في مثل الحواجيب والسوابيغ والبواطيل والسواعيد، في جموع حاجب وسابغ وباطل وساعد، بأنه إدخال الياء للزوم الكسرة[5]، ورفض رأي من عد من النحاة هذه الزيادات ونظائرها في مثل درهام ودراهيم، من باب «الضرورة» التي يلتزمها الشاعر خشية النقص على الوزن وإن لم يكن استعمال غيرها مخلًا بالنظم، كما أنشدوا للهذلي: (أبيت على معاري فاخرات ...)، فزعموا أنه فتح الياء للضرورة، ولو قال على «معارٍ فاخرات «لم تخل بالبيت، وإنما كان تنقصه حركة لا يشعر بها في الغريزة»[6].

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٢٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٥، وانظر رسالة الغفران: ص ٣١٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٠.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٠٧.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٢٩.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

وهو يقصد مثل قول ابن جني مفسرًا زيادة الألف في «تنوفى «التي جعلها السكري بناء فات صاحب الكتاب: (والذي رويته...: (عقاب تنوفَ لا عقاب القواعل) ....، فإنه يجوز أن يكون ألف «تنوفى» إشباعًا للفتحة، لا سيما وقد رويناه «تنوف» مفتوحًا كما ترى، وتكون هذه الألف ملحقة مع الإشباع لإقامة الوزن، ألا تراها مقابلة لياء مفاعيلن، كما أن الألف في قوله: (ينباع من ذفرى غضوب جسرة) إنما هي إشباع للفتحة طلبا لإقامة الوزن، ألا ترى أنه لو قال: «ينبع من ذفرى» لصح الوزن، إلا أن فيه زحافًا هو الخزل، كما أنه لو قال: «تنوف» لكان الجزء مقبوضًا. فالإشباع إذا في الموضعين إنما هو مخافة الزحاف الذي مثله جائز)[1].

ويعود رفض الشيخ الصريح لتعليل ورود الضرورة لغير ضرورة بخشية النقص على الوزن بمزاحفته، إلى كونه تعليلًا يوهم بأن نقصان الزحاف مرفوض قبيح قبح النقصان المؤدي إلى كسر الوزن، لذا نجده يصف رأي من زعم أن قول الشاعر «معاري» في البيت المذكور حمله عليه كراهة الزحاف، بأنه (قول ينتقض لأن في هذه الطائية أبياتًا كثيرة لا تخلو من زحاف، وكل قصيدة للعرب غيرها على هذا القري ... وقد روي عن الأصمعي أنه لم يسمع العرب تنشد إلا «أبيت على معار» بالتنوين)[2].

فالزحافات تتفاوت من حيث القبح والحسن باختلاف الأوزان التي يرد فيها النقصان من أصل الوزن، ونقصان الحركة - بالعصب أو القبض أو غيرهما - الذي فسر النحاة بتجنبه ركوب الشاعر ضرورة الزيادة في مثل معاري وتنوفى نقصانٌ لا تشعر به الغريزة[3]، ولا تعدم قصيدة من قصائد العرب والمحدثين إذا كانت على الوافر أو الطويل أن تجيء فيها مواضع كثيرة «قد حذفت منها الحركات، والأبيات قويمة في الغريزة»[4].

---

(١) الخصائص: ٣/١٩٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.

(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

(٤) نفسه: ص ٢١٢.

ورغم نقض الشيخ رأي من زعم أن الضرورة التي لا يخل تركها بالوزن يَحْمِلُ عليها الزحاف المكروه، لا نجده يصرح بأي تعليل نقدي لهذا التغييرغير الاضطراري، لكن نعته لبعض شواهده بأنها من المروي عن أهل الفصاحة[1] المخالف لمذهب أهل القياس، وإشارته إلى أن المد لأجل الحركة لغة غير مشهورة، وإلى أن زيادة الواو في «أنظر» في قول الوليد بن يزيد: «... أنظور ما شأنهنه» «يجب أن يكون من هذه اللغة»[2] وإن بدت لافتقار الزنة إليها على مذهب الخليل ضرورة، ينبئان بأنه كان يميل إلى عد الضرورة إذا لم تكن لإقامة الوزن لغة منسية، لأن الضرورات ابتعاد عن الصواب لا يسوغه إلا الهروب من الكسر المخل بالنظم.

لكن ما قد يشكل كونُ حكمه على مثل هذه الزيادات يتغير عندما تستعمل في الضرورة الصريحة فتولد أبنية يعدها الشيخ مستنكرة مرفوضة كمفتعال المستعمل اضطرارًا في قول الشاعر: (... وعن شتم الرجال بمنتزاح) يريد «بمنتزح»، وقد صرح بأنه لا يعتقد «أن شاعرًا قويًا في الفصاحة يزيد مثل هذه الزيادات»[3].

ونظير ذلك في القبح لديه زيادتهم الألف بقولهم «العقراب «في العقرب، فهذا في رأيه «رديء لأنه يخرج إلى بناء مرفوض، وإنما يجيء فعلال في المضاعف»[4]، لكن حكم الضرورة لديه ليس كحكم غيرها في الأبنية، فافْتَعَالَ يفتعيل ومفتعيل – وإن وردت في الشعر – أبنية مستنكرة، «وإنما يستعمل مثلها في الضرورة، فأما في عمود اللفظ فلا يجوز أن تقع»[5].

ويتبين من مقارنة هذين الموقفين المتعارضين في ظاهريهما أن رفضه لهذا النوع من التغيير، كان مصروفًا إلى ما كان منه يؤدي إلى توليد أبنية صرفية غير معروفة

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.
(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٠.
(٣) نفسه: ص ٢١٨. وفيه: يريد مثل هذه الزيادات.
(٤) نفسه: ص ٢١٤ – ٢١٥.
(٥) نفسه: ص ٢١٧.

في العربية، أما ما وافق منه الأبنية المستعملة فألحق[1] بها، فإن عَدَّهُ إياه من المروي عن الفصحاء رغم مخالفته للقياس دليلٌ ضمني على أنه كان يجده استعمالاً مقبولاً غير مستنكر.

ويستخلص من ذلك أن تصوره للضرورة يظل تابعًا لعلاقة التغيير بالوزن، فإن كان لغير إقامته[2] وسلم البناء من القبح والرداءة رغم مخالفته لمذهب أهل القياس، فسيان لدى الشيخ إثباته باعتباره لغة مروية عن الفصحاء، أو تركه بالعودة إلى الاستعمال المألوف كما اختار الأصمعي رواية «معارٍ» بتنوين العوض وابن جني رواية «تنوف» بدون مد في البيتين المذكورين[3]، وإذا اقترن التغيير بالقبح والرداءة وكان لغيرِ اضطرار رفضه كما رفض كل اللغات الرديئة، أما إذا كان هروبًا من الكسر فإن الشيخ يقبله على رداءته لأن حكم الضرورة ليس كحكم غيرها [4]، لكنه لا يتردد في ذم قبح الاستعمال والتنبيه على أنه مما لا يجوز أن يقع في عمود اللفظ عند أمن الكسر.

فالضرورات في حقيقتها ابتعاد أسلوبي عن معيار الصواب وإن لم ينعت بالخطأ، وإذا كان موقعها التأويلي بين طرفي الصواب والخطأ يتيح للشعراء ركوبها متى شاؤوا، فإن اختلاف أساليبها من حيث قربها النسبي من طرفي الصواب أو الخطأ يجعل ما يُقدمون عليه منها يتفاوت كثرةً وقلةً، بحسب حكم الطبع السليم المتأثر بموقعها منهما.

إن خروج الشاعر من المألوف إلى اللغات المنسية أخف مؤنة لدى الشيخ من ركوب الضرورة، لكن هذه اللغات إذا اتسمت بالرداءة صارت أشد مؤنة من الضرورات الخفيفة التي لا ينفر منها الطبع، أما إذا اقترن الاضطرار بالعدول إلى الاستعمالات الرديئة التي يُسْتَوْحَشُ منها، فإن الحد الفاصل ما بينها وبين الخطأ المعيب يصبح كالمعدوم.

---

(١) كإلحاق سواعيد وحواجيب بوزن قوارير.

(٢) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة عن النوع الثالث للتغير.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٧.

ويتبين من حرص الشيخ على التنبيه على قبحها في بعض الأشعار التي وقف عندها، أن جماليات الضرورة تعد أحد الأركان الهامة في تصوره للعدول الاضطراري، وأن صون الجودة الشعرية لا يتأتى في رأيه من تبرئة النظم[1] منها وتجنبها وإن جذب إليها الوزن[2]، ولكن مِنْ حُسْنِ ركوبها والفرارِ مما يقبح منها ويستنكر.

ولا يختص موضعٌ في البيت دون آخر باحتمالها والتضرر منها، فالضرورات كما أوضح الشيخ تأتي صدرية وعجزية وحشوية[3] دون أن يكون لأي نوع منها فضل على الآخَرَيْنِ.

ولا يشترط في ركوبها تفردها من أنواع التغيير الأخرى التي تلحق الشعر، فالبيت «من الموزون يجوز أن يجتمع فيه زحاف وخرم وحذف ملازم وضرورة شعر مع ذلك»[4]، ولا يكون ذلك مؤثرًا في قيمتها الجمالية، لكنها تظل رغم ذلك رخصة وتساهلًا في استعمال القواعد لا يجوز أن يسرف فيه الشاعر، فيخل بجودة النظم من حيث يريد صونها وتقويتها.

والمعيار النقدي الوحيد لديه لتمييز سهلها المقبول من رديئها المستقبح هو مرجعية الاستعمال الاضطراري وطبيعة التغيير الذي يلحقه بالكلمة.

إن وصف استعمالٍ لغويٍ ما بأنه جائز إشارةٌ ضمنيةٌ إلى أنه أخف مؤنة من الضرورة، لكن الجواز لدى الشيخ لا يعني مطلقًا البراءة من القبح والرداءة، ومن ذلك وصلُ ألِفِ القطع في مثل قول الراجز: (إن لم أقاتل فالبسوني برقعًا)، فهذا عند العلماء جائز كما يذكر هو نفسه، إلا أنه يستقبحه فلا يتردد في وصفه بالرديء[5].

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٠.

(٢) نفسه: ص ١١٢.

(٣) نفسه: ص ١٣٠.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.

(٥) عبث الوليد: ص ١٤٩.

ويلزم من ذلك أن الضرورات التي تختص بكونها استعمالاتٍ لا تقبل إلا من الشعراء تكون معرضة للرداءة أكثر من الجائز، لأنها في أصلها النظري إخلال قبيح بقواعد اللغة خَفَّفَ قبحَه مجيئُه في الشعر كاستعمال إياك، فالقاعدة مجيئها مع الواو «إلا أن تستعمل بأنْ، كقولك: إياك أن تقوم... فإذا عدمت قبح عندهم الحذفُ إلا في ضرورة الشعر»[1].

وقد يكون القبح خفيًا في التغيير الجائز فتكون الضرورة سببًا في ترك الأحسن إلى ما دونه، كتنكير أبي تمام «الأنصار» في قوله: (...عند النزال كأنهم أنصار)، فقد «شبه أنصاره بالأنصار، وحذف الألف واللام كما فعل ذلك في مواضع في غير هذا الموضع، إلا أن إثباتها أحسن لو أمكنه الوزن»[2].

ومثله حذف «أن» في قول أبي الطيب:

أقــــر جــلــــدي بــــهــــا عــــلــــي فــلا

أقــــدر حــتــى الــمــمــات أجــحــدهــا

والمراد: فلا أقدر أن أجحدها، و«إثباتها أحسن إذا لم تدْعُ إلى ذلك ضرورة»[3].

إن الشعر المجود يكون بما يعرض له من ضرورات مثل الحسناء لا تعدم ذامًا[4]، وقد تتسع المسافة بين العدول الاضطراري وبين الأساليب الفصيحة فيسقط الشعر إلى رتبة الضعف والرداءة المفضوحة كتسكين آخر الفعل الماضي، فآخر هذا الفعل «لم يجيء إسكانُه في شعر فصيح، وهو من الضرورات القبيحة، وقد أنشدوا شعرًا ضعيفًا نسب إلى وضاح اليمن»[5]، هو قوله: (... قد خلطْ بجلجلان)، فهذا في رأي

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٣

(٢) نفسه / نفسه: ٢/١٧٨.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٠. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٣٧.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٥) عبث الوليد: ص ١٤٨.

الشيخ «كلام من الضعف على ما هو عليه. وبعضهم يروي: قد حُشِيْ، وهو أقل ضرورة لأن بعض العرب يُسَكِّنُ ياء الفعل الماضي إذا كانت البنية على فعِل أو فُعِل»[١].

ويتبين من إشارته إلى أن قبح الضرورة في «حُشِيْ» أقل منه في «خُلِطْ»، أنه لم يكن ينظر إلى التغييرات الاضطرارية باعتبارها عيوبًا متساوية، فالشاعر قد يتحرك داخل ما يعده العلماء مدرسيًا بابًا واحدًا من أبواب[٢] الاضطرار بين أساليب بنائية متعددة، متأثرا بقوة غريزته أو ضعفها، فيكون ذلك سببًا في سقوط الشعر نحو القبح المفرط أو ابتعاده عنه.

ويكشف هذا المعيار الذوقي الدقيق عن أن جماليات الضرورة لدى الشيخ كانت ألطف من أن تحيط بها تبويبات النحاة المدرسية، وإن بدت الاستعمالات في ظاهرها متشابهة كما يتضح من حديثه عن حذف الياء من آخر الكلمة في قول أبي عبادة: (..يختار من قلعيه ويمانه)، فقوله: «يمانه» في رأي الشيخ «يجب أن يكون على حذف الياء، أراد: ويمانيه، وذلك ردئ جدا لأن هذه الياء تثبت في الإضافة، وحذفها قليل في هذا الموضع، وقد أنشد سيبويه بيتًا [منسوبًا] إلى خفاف بن ندبة، ويقال إنه مصنوع.... والبيت: (كنواح ريش حمامة نجدية...)، وحذفُ الياء في المضاف إلى الظاهر أحسنُ منه في المضاف إلى المضمر، لأن الظاهر منفصل والمضمر يجري مجرى ما هو من الاسم. فقوله: «ويمانه» أقبحُ من قول القائل: «كنواح ريش»...»[٣].

إن باب الضرورة في المفاضلة السابقة هو باب[٤] حذفِ بعض حروف الكلمة، وحذف الياء أحد أساليبه الفرعية، وداخل هذا الأسلوب نفسه يتفاوت التغيير قبحًا ورداءة باختلاف نتيجته البنائية، ولا يشفع للشاعر فضلُه وتقدمُه إذا اضطر فجاء بالمكروه المستقبح، فالضرورة مزلق فني قد تزل فيه أقدام الشاعرالفحل نفسه إذا لم يحترس من مضايقها، فيقارِبُ الخطأَ الصريحَ.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٤٨.

(٢) انظر تعداد القيراواني لهذه الأبواب في ما يجوز للشاعر.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٢٨ – ٢٢٩.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٩٥.

ويرسم الشيخ بخبرته الشعرية الطريق إلى الاستعمال السليم للضرورات من خلال ثلاثة أصناف متمايزة هي: الضرورة المقيسة، والمسموعة، والشاذة عن القياس والسماع[1].

والمراد بالمسموعة لفظ الاستعمال الذي نَطَقَ به لإقامة الوزن شاعرٌ سابق مخالِفًا المستعملَ الشائع، ثم تردد في الشعر لدى اللاحقين حتى صار من المعروف وإن لم يفارقه حكم الاضطرار، وذلك مثل استعمال إياك[2] دون فصلها عن المفعول المنصوب بالواو في مثل قول الشاعر القديم: (فإياك إياك المراء فإنه...)، وقول الشاعر المحدث: (انظر وإياك الهوى لا تمكنن...).

وقد يكثر تردد مثل هذا الاستعمال المسموع في الشعر ويطرد - كحذف ألف الاستفهام - فلا يعده بعض الناس من الضرورات[3].

ويلحق بالضرورات المسموعة كل ما يتعلق باستعمال الحروف[4] كتسكين الميم في «لِمَ» وإدخال «أن» في جواب «كاد».

ويتحدد الفرق بين الصواب والقبح في الضرورة المسموعة لدى الشيخ بمعيارين: أولهما نسبة ورودها في أشعار الفصحاء كقطع ألف الوصل، فقد كثر في أشعار بعض المحدثين و«ربما وجد في شعر الفصحاء، وهو قليل في أشعار الجاهلية، وقد رووا بيت قيس بن الخطيم: (إذا جاوز الاثنين سر فإنه)...»[5].

والثاني وتيرة ترددها في الأشعار اللاحقة، فإن نفرت منها غرائز الشعراء فندرت عُدَّتْ من الشاذ الذي يقبح المجيء به، كلفظة «قسورًا» في بيتٍ منسوب إلى

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٤.

(٢) انظر خصوصية استعمالها في البيتين اللاحقين، في: ما يجوز للشاعر: ص ١٧٤، وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٣.

(٣) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٦٣ و١٥٦، (تسكين الميم في لِمَ، وإدخال أن في جواب كاد).

(٥) عبث الوليد: ص ٨٣.

امرئ القيس يقول فيه صانعه: (..بصارمه يمشي كمشية قسورا)، فقد أنكر الشيخ حذف الهاء من «قسورة» «لأنه ليس بموضع الحذف، وقلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك»[1].

وتختلف الضرورة المقيسة عن المسموعة بكونها قياسًا فرعيًا على استعمال اضطراري مُغيّر يخالف به الشعراء القياسَ المطرد أو السماع، كقياسهم – عند الاضطرار[2] – قصر الممدود ومد المقصور على أول استعمال اضطر فيه الشاعر الأول إلى إقامة الوزن بالقصر أو المد.

وتكون هذه الضرورة أحيانًا قياسًا على نظائر أصلية لا اضطرار فيها، كقياس أبي عبادة «البُلْد» على القرب في قوله: (... ونيء من البُلْد لم ينطبخ)، فالبُلْد «قليل في الاستعمال الأول ولكنه في القياس مطرد، يقال: «بليد بَيِّنُ البُلْدِ» كما يقال: «عظيم بيِّنُ العُظْم» و«قريب بيِّنُ القُرْبِ»، وهو كثيرٌ إلا أن المستعمل هو الذي يجب أن يتبع، ولا بأس أن يقيس الشاعر في الضرورة ما قل على ما كثر»[3]، كما قاس بشارٌ «الغَزَلى» على نظائره[4] من فَعَلى كالجمزى والوكرى وهي كثيرة.

وقد يُفْتَرَضُ الشَّبَهُ عند الاضطرار فيقاس الاستعمال المخالف على غير نظير، كإدخال «أن» على جواب «كاد» تشبيها[5] لها بعسى، والصوابُ الحذفُ.

وكشأن جل الاستعمالات القياسية، تُعَدُّ الضرورةُ المقيسة الطريق الأسهل إلى التغييرات اللغوية التي يلجأ إليها الشعراء لإقامة الوزن وتجنب الكسر العروضي، ولعل أدل الصور على رحابة حقل هذا النوع من الضرورات كونُ الشاعر يستطيع ركوبها في خفاء، بمجرد خروجه إلى قياس آخر يجمع بين صحته في بابه ومخالفته

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٢.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٤٦ و٩٩، حيث يشير القيرواني إلى قصر الممدود ومد المقصور.

(٣) عبث الوليد: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ص ٧٨.

(٥) ما يجوز للشاعر: ص ١٥٦.

القياسَ الأصوب، كجمع فاعلة وفاعل - إذا كان للمؤنث أو لغير العاقل - على فُعَّال، والقياسُ جمعها على فواعل وفُعَّل، و«إذا جاء فُعَّال في المؤنث أو ما جرى مجراه من غير ذوي العقول حسب من الضرورات»[1].

لكن الشيخ يحذر من أن ما يسمح به القياس أو يوجبه قد يوقع في القبح المفرط إذا لم يتفاده الشاعر بالتصرف في نتيجته، كما يتبين من استضعافه تخفيف الهمزة في قول البحتري: (... لَمَّا كان غَزْوًا أن ألومَ وتَكْرُمَا)، فقوله («ألوم» ضربٌ من تخفيف الهمزة رديءٌ لأنه يريد «أَلْؤُمَ»، وهذا إذا خفف عند سيبويه وجب أن يقال: «أَلُمَ» فتنتقل حركةُ الهمزة إلى اللام وتُحذفُ، وكذلك يقولون: «الناقة تَرَمُ ولدها» يريدون «تَرْأَمُ»... فأما قولهم «ألوم» في معنى «ألؤم» فرديء وإن كان القياس يوجبه)[2].

أما الضرورة الشاذة عن السمع والقياس، فيقصد بها كل التغييرات القبيحة التي كشفت قلتُها وتجنبُ الشعراء اللجوء إليها عن أن الغريزة اهتدت إلى أنها ليست إلا شواذَّ، ونوادرَ يجوز أن يكون قد نطق بها أو أنشدها عند الرواية غيرُ الفصيح، فَغَيَّرَها بطبعه الرديء[3]، كما يجوز أن تكون سُمِعت من بعض فحول الشعراء أنفسهم، كتسكين فتحة لام الفعل في «سَلَفَ «في قول الأخطل: (وما كل مغبون إذا سلْف صفقة ...)، وكتخفيف ياء النسب في حشو البيت، فمثل ذلك لدى الشيخ من القليل المرفوض الذي يجيء في أشعارٍ شاذة [4]، فلا يُحتج به[5] في الدرس اللغوي ككل الشواذ ولا يُعتد[6]، ولا تقاس عليه الضرورات ولو كان مما نطق به الفحول، كحذف الحروف الأصول في مثل قول لبيد: (درس المنا بمتالع فأبان...) يريد المنازل، وكقول

(١) عبث الوليد: ص ٨٨.
(٢) نفسه: ص ٢١٠.
(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٨.
(٤) عبث الوليد: ص ٩٦.
(٥) رسالة الغفران: ص ٣١١ - ٣١٢.
(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١٤ - ٢١٥.

أبي دؤاد:(.. فكأنما تنفي سنابكها حبا) يريد حباحبا، فهذا في رأي الشيخ «شاذ لا ينبغي أن يُجعل أصلًا يرجع إليه»[1].

ويلزم من هذه الأحكام الرافضة للشذوذ، أن هذا القسم الثالث من أقسام الضرورة كان في معظمه مُوَلَّدًا من حقل الضرورات المسموعة التي نفرت منها الغرائز فجفاها الشعراء لفظًا وقياسًا، أما ما استخفه الطبع منها واستسهله فقد صار أصلًا لجل الضرورات المقيسة التي ركبها الشعراء.

إن حرص الشيخ على أن تظل الضرورة قريبة من الصواب وبعيدة ما أمكن عن القبيح الصريح، يجعلها أسلوبًا مثل باقي الأساليب التي يتأرجح فيها الاستعمال الشعري بين كونه مقبولًا وبين شبهة العيب كالزحاف وبعض عيوب القافية، ويحدث أحيانا أن يكون تخلص الشاعر من أحدها مقترنًا بلزوم وقوعه في الآخر كاقتران إثبات الألف واللام في بعض الأبنية بالوقوع في عيب الاعتماد في الطويل الثالث، واقتران تجنب هذا العيب بإضعاف الكلام بحذفهما كما لاحظ الشيخ في قول أبي الطيب المتنبي:

مُـنـىً كُـنَّ لِـي أن المشـيـب خضـاب

فـيـخـفـى بـتـبـيـيض الـقـرون شبـاب

فلو «أن هذا الكلام في غير الشعر لكان أحسنَ من حذف الألف واللام من «شباب» أن تثبتا فيه، لأنه مُضَاهٍ لقوله المشيب، وكانت العرب في الجاهلية إذا اتفق لها مثلُ ذلك آثرت دخولَ الألف واللام وإنْ قَبح في السمع، وأكثر ما يجيء في شعر امرئ القيس، فمنه قوله (... كشفت إذا ما اسود وجه الجبان)، فقد أساءت الألفُ واللامُ حالَ الزنة عند السامع وآثرها قائلُ البيت على الحذف، ولو حَذَفَ لكان الحذفُ

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

أحسنَ في الغريزة، ولكن دخول الألف واللام أثبتُ في تمكين اللفظ. وكذلك قوله: (... نزلت إليه قائما بالحضيض)، أدخلَ الألفَ واللامَ وحذفُها أحسنُ في السمع»[1].

والمقارنة بين الاستعمالين صريحة الدلالة على أن الشيخ كان يجد عيب إضعاف البناء اللفظي أخف من عيب الايقاع، وقد سبقت الإشارة إلى أنه لم يتردد في وصف بعض ضرورات امرئ القيس بأنها عيب شنيع[2] عندما وجدها مفرطة في القبح.

ويتبين من رفضه تعليل النحاةِ التغييرَ الاضطراري في مثل قول الشاعر: «أبيت على معاليَ فاخرات»، بأنه ضرورة يلتزمها الشاعر خشية النقص على الوزن وإن لم يكن استعمال غيرها مخلًّا به[3]، أنه كان يعد الزحاف الحسن أخف على الغريزة من كونه مفتقرًا إلى ضرورة تخلص البناء منه، غير أنه لم يَبْدُ ميالًا إلى الإفصاح عن حكمه الدقيق على الضرورة المستقبحة عند ما يكون النقص على الوزن مُوقعًا في زحافٍ ينفر منه الحس الشعري.

لقد نبه ابن جني على أن زيادة الألف بعد باء الفعل «ينبع» في قوله: (ينباع من ذفرى غضوب جسرة..) إنما هي إشباع للفتحة طلبًا لإقامة الوزن [4]، وذكرأنه لو قال: «ينبع من ذفرى» لصح الوزن إلا أن فيه زحافًا هو الخزل، والخزل زحاف مزدوج قبيح يصح الوزن به وبتركه، لكنه في اصطلاح ابن جني لا يستقيم إلا إذا برئ منه، وركوب الضرورة في رأيه إنما كان للتخلص من قبحه.

أما الشيخ فلم يكن يرى في هذا الزحاف رغم قبحه ما يستدعي ركوبها، فقد عرفه بأنه «في الكامل سقوط الرابع من الجزء بعد الإضمار كما قال تأبط شرًا: (والدم

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٨. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٣١٣/١. وفيه: «المشيب» عوض «البياض».

(٢) انظر رسالة الدواوين: ٢٢/١، حيث قوله عن بائيته: «.. وقد شنعها بعيب لم يخلها في الزمن من ريب، وذلك قوله: فظل لنا يوم قصير بنعمة .... فقل في مقيل نحسه متغيب. فمن رواه خفضا فهو ضرورة قبيحة ما أباحته للقائل صبيحة ...».

(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٢، انظر ما تقدم عن النوع الثالث للتغير.

(٤) الخصائص: ١٩٣/٣. وانظر ما تقدم.

يجري بينهم كالجدول)..»[1]، ورغم أن تشديد ميم الدم ضرورة يخلص منه أثر الشيخ السكوت عن ضرورة التشديد، وكأنه كان يعد قبح بعض الزحافات أخف من رداءتها، إذا اشتدت كما اشتدت في قول أبي عبادة هاربًا من قبح كف الطويل إلى ضرورة أقبح منه: (وقائلة والدمُّ يصبغ دمعها...)، فتشديد الدم في رأي الشيخ «رديء جدًا، ولو كان قافية كان أسهل لأنهم يقفون على تشديد المخفف»[2]، وتخفيفه يحدث في البيت «زحافًا لم تجر عادة المحدثين بمثله»[3] هو الكف، لكن مجيء هذا الزحاف في مثل قول امرئ القيس: (ألا رب يوم لك منهن صالح ...) يهونه ويجعله – لديه – رغم قبحه أخف من ركوب الضرورة القبيحة.

ويكون الزحاف القبيح أهون منها أيضًا إذا أتى به الشاعر المحدث – كالقدماء – وأكثر منه في نظمه، كالقبض في قول أبي عبادة في إحدى قصائده: «مأووفة»، والقياس لدى الشيخ (مَؤُوفة .... ولو جيء به على الأصل فقيل: «مأْوُوفة» لكان جائزًا عند بعض الناس، لأنهم قد حكوا: مسكٌ مذْوُوف وثوب مصْوُون .... ولو قال: «مَؤُوفة» على ما يوجبه القياس لكان سائغًا في الوزن. وقد استعمل أبو عبادة مثل هذا الزحاف كثيرًا، وهو نوع منه يقال له القبض[4].

فورود الزحافات القبيحة في بعض الأشعار القديمة وإن قلت يعتبر لديه مُسَوِّغًا لتقديمها على الضرورات المستقبحة، أما إذا فقدت أو ندر استعمالها فإنها تصبح هي والضرورة القبيحة على درجة واحدة من الرداءة فتجوزان دون ترجيح إحداهما على الأخرى، كإنشاد قول القائل من الوافر: (أري عيني ما لم ترأياه..) بالنقص (إذا

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٢. وانظر رسائله / عطية: ص ١١٦.

(٢) عبث الوليد: ص ١٢٠.

(٣) نفسه: ص ١٢٠.

(٤) عبث الوليد: ص ٧٦. وانظر ديوانه: ١/٤٥٥، حيث حلت مأفونة محل مأووفة:
ومِن أبرح الأشجان إبراحُ وَجْدِنا ×× على مِعَدٍ مأفونة وفِقاح.

لم تهمز «ترأياه»)[1]، فقد أنشده ابن مسعدة («ترياه» بالتخفيف على أنه منقوص)[2]، لكن الشيخ ينبه على أن الأخفش كان يجيز أن يكون الشاعر قد همز، فَرَدَّ «ترى» إلى أصلها كما قال الآخر: «ومن يَحْيَ في الأيام يَرْأَ ويسمع»[3]، فعَوَّضَ قبح الزحاف المزدوج في الوافر بضرورة الرد إلى الأصل.

ومثل ذلك في هذا الوزن قول المغيرة: (كأن سماحق الغرقيء فيها ...)، فالمعروف الغرقئ بدون مد، «فإن حمل بيت المغيرة على هذا فهو منقوص، وقد يجوز أن تزاد فيه ياء للضرورة كما زيدت في التوابيل والسواعيد»[4].

لقد فضل الشيخ استعمال الخزل في الكامل على الإتيان بالضرورة، وجوز في الوافر إحداث النقص أو التخلص منه بركوبها، ولم يقدم أي تعليل إيقاعي صريح لتجويزه إياها في الوافر المنقوص وسكوته عنها في الكامل المخزول، وهذان الزحافان في القبح كغيرهما من الزحافات المزدوجة، إلا أن في مقارنته بين العقل والنقص وبين الوقص والخزل، وتنبيهه على «أن هذين في الكامل أكثر في شعر العرب من ذينك في الوافر»[5]، تلميحًا إلى أن الخزل أقل قبحًا في الغريزة من النقص، وهو ما يفسر استغناء أبياته عن الضرورات واحتمال أبيات النقص لها، أما الصورة الثالثة[6] لتراجح عيوب الإيقاع والضرورة فهي التي تكون فيها هذه الأخيرة كالمفتقر إليها في البناء رغم أن تركها لا يكسر الوزن، ويلمح الشيخ إليها في إشارته إلى زيادتهم الياء في سواعيد للضرورة كقول الشاعر: (وسواعيد يختلين اختلاء...)، فالمعاقبة بين سابع

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٨.
(٢) رسائله / عطية: ص ١١٤.
(٣) نفسه: ص ١١٤.
(٤) نفسه: ص ١١٥. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.
(٥) رسائله / عطية: ص ١١٦.
(٦) الصورة الأولى هي التي يكون فيها الزحاف أرجح من الضرورة، والثانية يكونان فيها متكافئين في الرداءة والثالثة ترجح فيها الضرورة.

فاعلاتن وثاني مستفع لن في الخفيف تمنع سقوط الحرفين بالكف والخبن معًا لتجنب ثقل توالي المتحركات، وإن كان ذلك لا يعد كسرًا، ولما جاءت مستفع لن في الصدر مخبونة صارت زيادة الياء في سواعيد ضرورية للتخلص من الكف، لأن خشية النقص على الوزن التي قد تجيز ركوب الضرورة تكون أشد إذا أتى في موضعين واقترن بالثقل والقبح.

وقد أعلن الشيخ ميله النقدي الصريح إلى ترجيح الضرورة المقبولة والمحتملة على الزحاف المستقبح، عندما ذكر أن لفظة شعوب «اسم للمنية معرفة لا يدخلها الألف واللام، ولا تنصرف إلا في الضرورة»[1] كما في قول الدؤلي من المتقارب: (ومن تدع يوما شعوب يجيها)، فتركُ «صرفها يؤدي إلى زحاف تنكره الغريزة، وإن صرفت ذهب الزحاف»[2].

ونخلص من هذا التتبع للدلالات الاستعمالية والجمالية للضرورة في التصور النقدي العلائي إلى أن مفهومها يظل مقترنا لديه بمدى حاجة الوزن إلى الإقامة، فإن خالف الشاعر المألوف بالخروج إلى اللغات الغريبة القليلة أو المنسية لم يحمل التغيير على الضرورة، وعد أقل مؤنة منها إلا يكون صريح الرداءة، فإن لم تكن له مرجعية لغوية وكان لإقامة الوزن وتجنب الكسر حسب ضرورة صريحة، أما إذا لم يكن لتجنبه وكان للشاعر عنه مندوحة عد تغييرًا اختياريًا وحسب من اللغات لا الضرورات إلا أن يكون خشية النقص على الوزن بزحاف، فيلحق بالتغيير الاختياري إذا كان النقصان خفيًا لا تشعر به الغريزة، ويقدم الزحاف البين عليه إذا استُعمِل - أي التغيير - على قلة، فإن قل استعماله هذا الزحاف البين استوى قبحه وقبح الضرورة وجازا جميعًا، فإن اشتد قبح النقصان بالزحاف رجحت الضرورة.

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٣٦.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٣٧. لا يقصد الشيخ أن القبض يقبح في المتقارب مطلقًا، وإنما المقصود أنه يودي في هذا الجزء إلى قبح الاعتماد.

ب - حقول الاضطرار والمخالفة لدى أبي العلاء: بين التصورات الخاصة والإنجاز.

إذا نحن استثنينا العدول البلاغي الذي حرص فيه الشيخ على أن يكون كشأنه في كل أجناس القول محسنًا للكلام الشعري، بعيدًا عن المعاظلة والشذوذ والتلبيس والإخلال بالمعنى، فإن باقي ضروب المخالفة والتغيير في أشعاره تظل متأرجحة بين طرفين اثنين يتقاربان أحيانًا أو يتداخلان: طرف الاستعمال اللغوي الجائز وطرف الضرورة الصريحة.

ويمكن - اعتمادًا على مختلف أحكامه المذكورة على الاستعمالات المخالفة للمألوف - أن نفرق مبدئيًا بين حقائق هذه الاستعمالات في شعره بالنظر إلى مدى افتقار الوزن إليها، فما لم يكن لإقامته يعد من الاستعمالات التي كان الشاعر يخرج إليها باعتبارها لغات اختيارية جائزة لا علاقة لها بالاضطرار، كإبداله النون من عين يعطوا في قوله:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا
يظللهم ما ظلَّ ينبته الخطُّ[1]

أما ما جاء به لتجنب الكسر وإقامة الوزن أو الفرار من النقصان القبيح فيعد ضرورة صريحة، ككل المخالفات اللغوية التي صرح هو نفسه في شرحه لبعض أشعاره بأنه عدل إليها مضطرًا[2].

وقد يجمع الاستعمال بين كونه لغة جائزة لدى بعضهم وبين إقامته للوزن فيلتبس بالضرورة فيحمل عليها أو على اللغات المسموعة أو على التوسع.

وسواء كانت المخالفة في أشعاره لغة مجوزة أم ضرورة صريحة جذبه إليها الوزن، يظل معيار الاستعمال المخالف وشرطه لديه المحافظة على الانسجام الشعري

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٦٠٦.

(٢) انظر مثلًا ضوء السقط: ورقة ٤ أ / تحقيق: ص ٨، حيث قوله يقصد نفسه: «وسكن ياء المرامي للضرورة». وانظر: ورقة ٧ ب / تحقيق: ص ١٨.

وجمالياته، بالبعد عن القبح والرداءة والأبنية المنكرة والشاذة وكل ما يخل بالفصاحة الشعرية ويضعفها.

لقد جعل الشيخ من مظاهر شاعرية أبي الطيب قدرته على الفرار «من الضرورة وإن جذبه إليها الوزن»(١)، لكنه كان مقتنعًا - ثقة منه في غريزة صفيه(٢) هذا - بأن هذه القدرة كانت من بين ما انفرد به دون كل الشعراء في موزونه المعجز(٣)، لأن المبالغة في الفرار من الضرورات وتبرئة الشعر منها لا يمكن أن تتأتى إلا بالوقوع في التكلف المكروه وتعطيل فاعلية الغريزة، كما أوضح ذلك الشيخ نفسه في انتقاده لشعر صديقه البصري(٤)، وركوبُه الضرورات في مختلف أشعاره غيرَ مسرف ولا مفرط، شاهدٌ على أنه كان يعدها إذا جذبت إليها الغريزة السليمة لحمة لا يستغني عنها النسيج الشعري.

ويتبين من تتبع الضرورات والمخالفات الأسلوبية في دواوينه أنها تُردُّ إلى واحد من الحقول اللغوية الآتية: الحقل الصرفي والحقل النحوي والحقل الدلالي وحقل القافية.

● **الحقل الصرفي**: يعد التصريف في اللغة العربية بأنواعه الخمسة(٥) وفروعها الركن الذي تصاغ به جل الألفاظ التي تعبر عن المعاني من خلال الزيادة في حروف الكلمة وحركاتها، أو النقصان منها أو قلبها أو نقلها أو تغيير رتب أصوات جذرها الاشتقاقي.

ولا تختلف ضرورات الحقل الصرفي ومخالفاته عن ذلك إلا في كون الشاعر لا يراعي فيها قوانينها الصرفية المعيارية واستعمالاتها القياسية المألوفة، أي أنها نوع من التصريف يزاد في الشعر تعسفًا على التصريف الأصلي.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١١٢.

(٢) المقصود أبي الطيب المتنبي. انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٣) انظر دلالة تسمية أبي العلاء أحد كتبه بمعجز أحمد: ما تقدم: ٤١/٢.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٠.

(٥) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٣٤، حيث يذكر تصريف الزيادة والنقصان والقلب والنقل والتغيير.

إن العدول الصرفي في الشعر تغيير في زنة الكلمة وصورتها اللفظية يحدثه الشاعر بتغيير أحوال الحركات والحروف غير الإعرابية، وبإحلال زنة أخرى محل الزنة الصرفية الأصلية المألوفة، أو بما يشبه النحت، دون أن يكون ذلك مقترنًا بقاعدة لغوية مطردة.

■ **التغيير الحركي:** نقصد بهذا النوع من التغيير ما يلحق الحركات عند الاضطرار، والمقصود بالحركات هنا كل الصوائت القصيرة غير الإعرابية وغير البنائية التي تلازم أبنية الكلمات أو تلحقها أو تختفي منها، فتغيرها وفقًا لأحكام لغوية تداولية يفرضها السماع أو القياس.

والمشهور في باب الضرورات والرخص الشعرية أن من بين ما يجوز للشاعر عند الاضطرار تسكين المتحرك وتحريك الساكن، لكن ذلك لم يقيد- لدى كثير من العلماء - بالتحذير من الخروج إلى القبح والرداءة في بعض الاستعمالات، من خلال التنبيه على تفاوت مستويات هذا الضرب من العدول الصرفي واختلاف تأثيرها في جماليات الشعر رغم تشابهها الظاهري.

وخلافًا لذلك نجد الشيخ حريصًا على التنبيه على هذا التفاوت كلما تعرض لهذا النوع من العدول في مصنفاته، وإن لم يكن قد خصص فيها بابًا مدرسيًا للضرورات.

فتحريكُ[١] الوسط لإقامة الوزن في مثل الدبْس والوصْم والرتْك والخفْق، وكذا تسكينه في مثل طرْفة، وما أشبه ذلك من تصرف في أحوال الحركات بالتشديد والتخفيف والنقل والقلب والاتباع والإشباع، مخالفاتٌ أسلوبية تجوز في رأيه لكل الشعراء، لكنه يحذر ضمنيًا مما قد يصاحب ذلك من قبح ورداءة إذا أطلق الاستعمال ولم يقيد بقبول الغريزة الصافية له.

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٦١. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٨/٢.

لقد عاب الشيخ على أبي عبادة تسكين راء طرفة في قوله: (وكذاك طرْفة حين أوجس ضربة...)، وعد ذلك مما «ليس يحسن، لأن الثقات من أهل العلم يقولون في التسمية طَرَفَة واحد الطرفاء وتغيير الاسم بالتصغير أحسن من هذا التسكين»[1] في رأيه، كما يشهد على ذلك قول بعضهم في إنشاد البيت: (وكذا طريفة حين أوجس ضربة ...)، لأنه يخلص من ثقل تسكين المفتوح[2].

لكننا نجده في الدرعيات[3] مثلًا يخالف هذا الحكم فيسكن غين ثغب المفتوحة في قوله:

كـسـابـيـاء الـسـقـبِ أو سـافـيـا
ء الـثـغْـب فـي يـوم صـبـا مـرهـمِ

وقوله:

يـا ثـغـبَ واديـنـا سـلـمـت مـن ثـغـبْ

كما سكن الوسط المفتوح في النغب والسغب في قوله:

أردى ظـمـاء الـسـمـر هـمـتْ بـالـنـغْـب
وردَّ سـغـبـان الـسـيـوف بـالـسـغْـب

وسواء اعتُبِرَ هذا التسكين ضرورة كما اعتقد بعض العلماء[4]، أو مخالفة للمألوف بالخروج من الفتح الغالب على وسط تلك الكلمات إلى التسكين على قلته، فإن ما يسوغه التسكينَ رغم مجيئه في المفتوح كونُ الغين من حروف الحلق، وقد ذكر الخوارزمي أن بعض العلماء يذهبون إلى أن حرف الحلق «إذا وقع في مقابلة العين، فإنه في الكثير يجوز فيه التحريك والتسكين، ونظيره نهْر ونهَر وصخْر وصخَر وشعْر وشعَر والشأْم والشأَم»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٨٦.

(٢) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٨٢، حيث الإشارة إلى ثقل تسكين المفتوح.

(٣) انظر أبيات الدرعيات اللاحقة في الشروح: على التوالي: ص ١٧٥٢، ١٨٦٨، ١٨٦٩.

(٤) انظر التنوير: ٢/١٥٠.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٧٠.

وقد أومأ الشيخ إلى أخذه بهذا الرأي عندما ذكر أن «عند أهل الكوفة أن الاسم الثلاثي المفتوح الأول إذا كان أوسطه حرفًا من حروف الحلق الستة جاز فيه التحريك» [1]، وتخصيصُه المفتوح الأول بالذكر تنبيهٌ على أن التحريك في غيره قبيحٌ، لكنه رغم ربطه إياه بحروف الحلق يستثني من حكم الجواز همزة الشأم التي سيشير الخوارزمي بعده إلى جواز تحريكها.

ولم يفت الشيخَ أن هميان بن قحافة حرك الشأم في رجز له، لكن ذلك في رأيه «قليل مفقود»[2]، وفقدانه دليل على أن غرائز الفصحاء كانت تستقبحه.

أما إذا لم تكن عين الكلمة المفتوحة حرفًا حلقيًا فإن الفتح - لدى الشيخ - يكون حالاً صرفية وحيدة يقبح تغييرها بالتسكين، وقد عاب على بشار إساءته النظم بتسكين وسط لفظة السبَد في شعر له «لأن تسكين الفتحة غير معروف»[3].

ولا يعد أبو العلاء تسكين عين الفعل الماضي في قول الأخطل: (وما كل مغبون إذا سلْف صفقة...)، وقول غيره: (... أبي من تراب خلْقه الله آدما)، «لأن هذه شواذ»[4].

وفرارًا من قبح مثل ذلك الشذوذ نجده يقصر تسكين وسط الكلمة الثلاثية في شعره - إذا جاء من غير حروف الحلق - على ما كان مكسورًا أو مضمومًا، سواء جاء ذلك في اسم كقوله:

ولــو أنــهــا أضــحــت لــكــعــبٍ حــقــيــبــةً
لأروى الــفــتــى الــنَّــمْــري مــن غــيــر تــسـأَلِ

«فالمنسوب إلى النمر نمري، ونحوه دؤلي في المنسوب إلى الدئل، إلا أن أبا العلاء سكنه ثم نسب إليه»[5]، أم جاء في فعل كقوله:

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٥.

(٢) نفسه: ص ٢١٥.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١١.

(٤) نفسه: ص ٣١١ - ٣١٢. وانظر البيتين المقصودين في: ص ٣١١.

(٥) شرح الخوارزمي: ص ١٨٢٢. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٨٢١.

أمنتها نفسي عليَّ فلم تمـ

ـس كذات الغوير أمْنت قصيرا

فقد أراد أَمِنت فسكن على لغة ربيعة [1] في مثل لُدْغتُ ودَبْرْتُ، و«قبائل ربيعة تسكن الضمة والكسرة في الأفعال الثلاثية والأسماء التي على ثلاثة أحرف، فيقولون: سَبْعُ في سَبُع، ونَمْرُ في نَمِر، وعَلْمَ في عَلِمَ ...»[2].

وينصح الشيخ الشعراء بلزوم نفس الحذر عندما يضطرهم الوزن إلى تحريك الثلاثي الساكن الوسط في مثل قول أوس: (... كما طرقت بنفاس بِكِرْ)، وقول الهذلي: (... ضربًا أليمًا بسبت يلعج الجِلِدا)، فالكاف «في بِكْر لما اضطرت إلى الحركة في بيت أوس دخلت مع الباء في الكسر»[3]، ولم تدخل مع الراء في ضمة الإعراب.

ومثلُها اللام في الجلد، لما حركت للضرورة انكسرت انكسار الجيم، ولم تتبع فتحة المفعولية في الدال، و«كذلك يجب، لأن الباء أسبق حرمة إلى الكاف وأقدم صحبة في بكر، وكذلك الجيم في جلد»[4]، لأن النطق بهما يكون قبل الراء والدال، وصحبتهما لهما قديمة دائمة خلافًا لحركة الإعراب التي يكثر تغيرها بتغير العوامل، فيكون إتباع الساكنِ المحرَّكِ إياها إساءة مستقبحة في رأي الشيخ.

ويبدو استحسانه مراعاة الحركة الصرفية الثابتة دون الإعرابية عند التغيير والإتباع واضحًا في مثل قوله:

يبين بالبشر عن إحسان مصطنعٍ

كالسيف دلَّ على التأثير بالأُثُر

---

(١) شرحي التبريزي، الخوارزمي / شروح: ص ١٧٧٩. وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٨٦.

(٢) شرح التبريزي / شروح: ص ١٧٧٩.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٢.

(٤) نفسه: ص ٥٠٢.

الأثر بضم الهمزة وسكون التاء فرند السيف، وقد «حرك الثاء بالضم ضرورة»[١]، كما حرك ميم ضُمْر للضرورة بضمه الضاد في قوله:

لمشمعلين كالسيفين تحتهما

مثل القناتين من أين ومن ضُمُر[٢]

■ ■ **التغيير الحرفي**: يعد التصرف الشعري في بنية الكلمة وتغييرها بالتنوين وتشديد المخفف وتخفيف المشدد أقرب أحوال هذا النوع من التغيير إلى التغيير الحركي، فالتنوين في صورته السمعية نون ساكنة تعقب الحرف الأخير المتحرك في بعض الأحوال، فيلفظ بها في الكلام ولا تتبين لها هيأة في الخط، لذا يستطيع الشعراء عند الاضطرار أن يقيموا به الوزن باعتباره حرفًا ساكنًا يزاد على ما يمنع تنوينه وصرفه من الأبنية، ولذلك أيضًا سماه بعض العلماء تنوين الضرورة[٣].

وهذا الضرب من التغيير كثير في شعر الشيخ كثرته في الشعر العربي لعدم نفور الغريزة من معظم أنواعه، كما يستشف من اختياره رواية صرف الاسم الأعجمي في قول أبي تمام: (سقى شرحبيلاً السم الذعاف على ...)، وترجيحها على ترك هذه الضرورة في رواية الديوان المشهورة: (سقى شرحبيل من سم الذعاف على ...)، فشرحبيل لديه «اسم أعجمي، وهو غير مصروف، وإنما صرفه الطائي للضرورة»[٤].

ومن تغييرات الشيخ في هذا الحقل قوله في اللزوم:

ونوى زينبٍ تهون على القلـ

ـب وفيه مثل الشرار النوازي[٥]

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٣٩. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٣٠. وانظر شرح البطليوسي: ص: ١٣١.

(٣) انظر المغني: ص ٤٤٩.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٩٣/٣.

(٥) اللزوم: ٦٣١/١.

لكن أساليب هذا النوع من المخالفة الشعرية تختص بأحكام نقدية لم يفت الشيخ التنبيه عليها، لإيضاح الحد الفاصل بين المقبول والمستقبح في حقل التنوين الاضطراري، فالعلم الأعجمي في العربية يمنع من الصرف ولا ينون، لكنه - لدى أبي العلاء - إذا كان «على ثلاثة أحرف والأوسط ساكن فالأجود الصرف، مثل نوح ولوط وغيرهما»[1].

والعلم المفرد المنادى يبنى على الضم أو على ما يرفع به، و«تنوينه محسوب من الضرورات»[2]، إلا أن النحويين مختلفون فيه بعد تنوينه، فمنهم من يختار الرفع فيقول: ياغالبٌ، وبعضهم يعود به إلى أصله الإعرابي فيختار النصب ويقول: يا غالبًا، وهو الوجه الذي كان الشيخ يستحسنه في الشعر[3].

ويحذر الشيخ الشعراء ضمنيًا من المزالق الفنية التي قد يُجرُّ إليها الشاعرُ إذا ما عد أساليب تنوين الممنوع من الصرف مقبولة مطلقًا عند الاضطرار، دون أية مراعاة لتفاوت تأثيرها في الغريزة.

ولا يبالي الشيخ بتجويز العلماء ذلك، لأن الحكم في الشعر - في رأيه - للغريزة لا لقواعد النحاة وأقيستهم[4]، فالقواعد تجيز للشعراء عند الاضطرار صرف «بيضاء» وكل ما جاء على فعلاء من صفات المؤنث، مثلما تجيز لهم صرف كل أنواع الكلمات غير المتمكنة، لكن الشيخ بحسه النقدي اللطيف يرى أن هذا الفن «من صرف ما لا ينصرف قليل، وإنما يكثر استعماله في ما كان بعد ألف جمعه حرفان مثل مساجد أو ثلاثة مثل قناديل، فأما مثل حمراء وصفراء فذلك فيه قليل جائز بإجماع، إلا أنه قلما يتردد في الشعر»[5] لنفور غرائز الفصحاء منه.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٣.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/ ٤٠.

(٣) نفسه / نفسه: ٤/ ٤٠.

(٤) انظر ما تقدم عن فاعلية الغريزة وقصور أقيسة العلماء: القسم الأول.

(٥) عبث الوليد: ص ٩٤.

ولا تجد أذواقنا اليوم - رغم تأخر زمانها - صعوبة في إدراك ثقل قولنا منونين: «وردةٌ حمراءٌ»، بالقياس إلى: قناديلٌ منيرةٌ.

ويعد الشيخ تنوين ما لا ينون ضرورة صريحة لا يجوز ركوبها إلا لإقامة الوزن، فإن لم تكن لذلك عدت لحنًا وخطأ كما هو حال كل ما انتهى بألف التأنيث المقصورة مثل حبلى وسكرى، فهذه الألف «لها حالان: إحداهما أن يكون التنوين لا يحتاج إلى حركة، فليس على الصرف لمثل هذه الكلمة سبيل، لأنا إذا قلنا: «فَتَى» فهو في وزن فَتىً بالتنوين.

والأخرى أن يكون التنوين يفتقر إلى الحركة لإقامة الوزن، مثل قوله: (... سأحبو ثنائي زيدًا بن مهلهل)، فإذا كان حال التنوين الذي يضطر إليه في ألف التأنيث المقصورة بهذه المنزلة جازت الحركة وصرف الاسم، وذلك مفقود في الشعر القديم»[١].

ويظل تنوين صيغة منتهى الجموع أخف ضرورات التنوين الاضطراري في رأيه، كما يتبين من وصفه تنوين مثل فوارس بأنه كثير[٢]، ويشهد على ذلك كثرته في شعره هو نفسه كقوله:

تكاد سوابقٌ حملته تغني
عن الأقدار صونا وابتذالا[٣]

أما أحمرُ وأخضرُ وأبيضُ وأصفرُ ونظائرها فيبدو أنه كان يعد صرفها في الثقل دون صرف حمراء وخضراء وبيضاء وصفراء، كما يتضح من كثرة مجيئه بذلك في مثل قوله:

لباسي البرس فلا أخضرٌ
ولا خلوقيٌّ ولا أدكنٌ[٤]

(١) عبث الوليد: ص ٩٣ - ٩٤.
(٢) نفسه: ص ٩٤.
(٣) سقط الزند / شروح: ص ٤٤.
(٤) اللزوم: ٢/٥٠٦، وانظر ٢/ ٦٠، ٦٤٣.

لكن اقتران ذلك باللزوم ينبئ بأنه كان يعده من الضرورات غير المستخفة.

لقد ذكر الشيخ أن الوزن قد يضطر الشاعر إلى معاملة التنوين الساكن معاملة الحرف الصحيح المحقق، فيحركه ليجعله نونًا متحركة تعقب الحرف الأخير من الكلمة، فيكون ذلك لديه مقبولًا أحيانًا كما يتبين من قول أبي عبادة:

علي بن عيسى إبن موسى بن طلحة بـ

ـن سائبٍ بن مالكٍ حين يرمق

فالواجب لدى الشيخ عند الإنشاد (تنوين سائب لأن الوزن يفتقر إلى ذلك، كما قال: «جارية من قيسٍ بن ثعلبه...»)[1].

ويبدو أن قبول الغريزة لمثل هذا التحقيق الحرفي للتنوين يكون مشروطًا لديه بمجيئه قبل همزة «ابن» الموصولة، لأن تحريكه حينئذ يكون نتيجة لقطع هذه الهمزة ضرورة ونقل حركتها إليه، أما إذا افتقر التنوين إلى حركة هذه الهمزة فإن تحريكه يكون اجتراء قبيحًا مرفوضًا، كما يتبين من قوله يرد زعم من ذهب إلى أن أصل مهيمن «مهيمٍ» من الهما، بتنوين الميم وتحويل التنوين إلى نون حقيقية شبه أصلية: «يمتنع ذلك من وجهين: أحدهما أنهم لم ينطقوا بالمهيمي فيدعى ذلك فيه، والآخر أن هذا شيء يزعمه بعض الناس في ضرورة الشعر، كأنهم يقولون: مررت بعمرو، ثم يقوون التنوين، وقد اجترأوا على زيادة النون في القوافي كما اجترأوا على تنوين ما فيه الألف واللام منهن»[2].

وقد نوه الشيخ بغريزة المرأة الأمية التي قالت يوما تبكي ابنها رجيبًا: (إذا كنت من جرا رجيبٍ موجعا...)، «فعلمت أن الوزن مختل فقالت: (إذا كنت من جرا رجيبنَ موجعا) فحركت التنوين، وأنكرت تحريكه بالطبع فقالت: (إذا كنت من جرا رجيبك موجعا)، فأضافته إلى الكاف فاستقام الوزن واللفظ»[3].

(١) عبث الوليد: ص ١٥٥. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٤٩٢/٣.

(٢) رسالة الملائكة: ٢٦١ – ٢٦٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٥٨١. وانظر ما تقدم القسم الأول.

وإشارته إلى استقامة اللفظ تعبير نقدي عن رفضه الضمني لتحريك التنوين في الشعر إذا لم يكن معتمدا على حركة همزة مقطوعة، لذا لا نجد لهذا النوع من الضرورة أثرًا في دواوينه.

وعكس هذا التغيير الاضطراري تركُ صرف ما حقه الصرف والتنوين وعدمُ تنوينه رغم كونه من المتمكنات.

والغالب على هذا الضرب من الضرورات - لدى الشيخ - أن تكون قبيحة ثقيلة على السمع، كقول أبي عبادة: (ومن قبل ما جربت أنباءَ جمة...)، فقد ترك (صرف «أنباء» وذلك رديء جدًّا، ولكنه يدخل في ما ترك تنوينه للضرورة، ولعل قائل هذا الشعر قاسه على «أشياء»، و«أشياء» شاذةٌ في بابها... ولا ريب أن الشاعر نصب «جمة»، ولو خفضها وجعل المعنى «أنباءَ أمورٍ جمةٍ» تخلص من الضرورة)[١].

ويفهم من إشارته إلى قبح قياس الاستعمال على الشاذ أن قياس هذا الضرب من العدول على ما حكمُهُ المنعُ من الصرف يجعله أسوغ وأخف مؤنة، كما ساغ ترك «صرف عُريان للضرورة» [٢] وتنوينه في شعرلأبي تمام وأبي عبادة تشبيها له «بالصفات على فَعلان، إذ كان في عدتها من الحروف والحركات، وإنما يخالفها بالضمة»[٣]، أي تشبيها له بالممنوع من الصرف نحو عطشان وبابه رغم أن الفرق بينهما واضح[٤].

وينبه الشيخ على أن العلماء لا يختلفون في أن فُعلانا إذا كان نكرة مصروف[٥]، وعلى أن ما جاء منه في الشعر القديم غيرَ مصروف إنما جاء (على معنى الضرورة وتشبيهه بما لا ينصرف، فذلك نحو قوله: «بذي نفسها والسِّلف عُريانُ أحمرُ»)[٦].

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٥ - ٦٦.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٣/١. وانظر في نفس الصفحة قول أبي تمام: عريان لا يكبو دليل من عمى .... وانظر قول البحتري: ... في عارض عريانَ لم يتأزرِ. عبث الوليد: ص ١١٨.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٣/١.

(٤) عبث الوليد: ص ١١٨.

(٥) نفسه: ص ١١٨.

(٦) نفسه: ص ١١٨.

ويذكر الشيخ أن بعض المنشدين كانوا ينونون عريانًا في هذا البيت ويلقون على التنوين حركة أحمر، لكنه كان يرى أن حذف التنوين «أخف من هذا وأقل تكلفًا على القائل»[(١)].

ولم يفته أن ينبه على أن مراعاة الشبه بين المتمكن وغير المتمكن عند الاضطرار قد تمتد إلى ما يكون فيه الشبه معدومًا، فيُتوهَّمُ بين فعلان وفَيْعال وفَعَّال لانتهائها كلها بالنون، ويُمْنع ما انتهى بنون أصلية من الصرف كما مُنع في قول أبي عبادة: (وأصبح غصن العيش فينان أخضرا)، «ففيْنان من الفنن وزنه فيعال، وتُرك صرفُه كما يترك صرف فعلان، وحكى الفراء أنهم يشبهون النون الأصلية بالنون الزائدة، وهذا عند أهل الكوفة أسوغ منه عند البصريين، يقولون: مررت بطحانَ، يشبهون نونه بالنون الزائدة، وذلك إذا سموا به» [(٢)].

والأجودُ لدى الشيخ صرفُ فينان ونظائره لأنهم قالوا: لمة فينانة، فدل ذلك على أن الوزن فيعال، «ولو أن فينانا فعلان لوجب أن تكون أنثاه فينى ولم يستعمل ذلك»[(٣)].

وقد بدا أبو العلاء في شعره حريصًا على استعمال ما يشبه بالممنوع من الصرف منونًا لافتقاره إلى علة المنع، ولذا يظل منعه من الصرف مقيدًا لديه بالاستعمال الشعري عند الاضطرار.

إن ترك التنوين في ما ينصرف جائز لدى الشيخ[(٤)] جوازه لدى الكوفيين في الضرورة الصريحة، لكثرته في أشعار المتقدمين والمحدثين، وذلك خلافًا لسائر البصريين – عدا الأخفش – الذين كانوا يجيزون للشاعر صرف ما لا ينصرف ولا يجيزون له منع ما ينصرف من الصرف[(٥)]، لكن جوازه لديه لا يسقط عنه شبهة القبح والرداءة والثقل لغلبتها فيه، وحذقُ الشاعر إنما يظهر في اختياره أخفَّ أنواعه وأقلها قبحًا.

(١) عبث الوليد: ص ١١٨.

(٢) نفسه: ص ١١٢.

(٣) نفسه: ص ١٥٤.

(٤) نفسه: ص ١٥٤، حيث قوله: «وترك التنوين في ما ينصرف جائز في الضرورة».

(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٧٣ – ٨٧٤.

ورغم حرص الشيخ على تجنب هذا النوع من الضرورات المستثقلة، نجد الوزن يجذبه إلى منع «محمدٍ» من الصرف بالعلمية السانجة[1] وحدها في بيت السقط:

لــولا انـقـطـاع الــوحــي بـعـد مـحـمـدٍ
قـلـنـا مـحـمـدُ مــن أبـيــه بــديــل[2]

والراجح أنه كان ينظر في حذف التنوين من محمد إلى قول صفيه أبي الطيب:

وحــمــدان حــمــدون وحــمــدون حــارث
وحـــارث لـقـمـان ولـقـمـان راشــد

فقد حذف التنوين من حارث، و«حذفه في الشعر جائز»[3] لديه ولدى الكوفيين خلافًا للمتقدمين من البصريين.

وقد نبه غير ما مرة على أن المبرد كان لا يجيز حذف التنوين في الضرورة[4] وينكر[5] جوازه، ويغير[6] أبياتًا أنشدها النحويون فرارًا منه[7] فيُحلُّ «أنتمُ» محل «مصعب» في قول عبد الله بن قيس الرقيات من مجزوء الوافر: (ومصعبُ حين جد الأمر أكثرها ... البيت)، كما يحل[8] «ما للقريعي» محل «ما بال دوسرَ» في قول القائل: (وقائلة ما بال دوسرَ بعدنا...).

واطراد هذا التنبيه تلميح منه إلى أن حذف التنوين في الضرورة في مثل هذه الأعلام المتمكنة ليس مما يخفى ثقله عن الغريزة السليمة، كما يستشف من قوله مشيرًا ضمنيًا إلى اشتراك أحوال هذا الحذف الاضطراري في صفة القبح وإن تفاوت: «وينشد هذا البيت:

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٧٣.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٨٧٣.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩. وانظر البيت في ديوان أبي الطيب: ١/٤٠٠.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٨٩.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩.

(٦) نفسه / نفسه: ورقة ٢٢٩.

(٧) عبث الوليد: ص ١٥٥.

(٨) انظر إشارة أبي العلاء إلى البيتين اللاحقين في اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩، وعبث الوليد: ص ١٨٨.

وممَّـــــــن ولــــــــــدوا عـــامـــ

ـــــرُ نو الــطـــول وذو الـــعـــرضِ

الصواب عندهم التنوين هاهنا ... وأقبح من هذا قول الآخر:

كـفـانــي مـــا خـشـيـت أبـــو فـــراسِ

ومـثـل أبــي فـــراسَ كـفـى وزادا»[١]

ولتفاوتها في القبح بين الشدة والخفة بدا الشيخ شديد العناية برسم حدود هذا التفاوت، فصرح بأن حذف التنوين «في الرفع والنصب أحسن منه في الخفض، لأن الكسرة إذا حصلت في آخر الاسم طلبت التنوين إذ كان ما لا ينصرف لا يكسر»[٢]، ومقصوده من هذه المقارنة بين الأحوال الإعرابية، أن حذف تنوين العلم المتمكن وهو في حال الجر يوقع الشاعر - فضلًا عن ثقل الحذف - في ما هو أشد قبحًا، لأنه يؤدي إلى بناء يجمع في الحين نفسه بين ترك التنوين الذي تختص به الأسماء غير المتمكنة الممنوعة من الصرف، وبين الكسرة التي تختص بها الأسماء المتمكنة دون أن يكون ذلك مقترنًا بدخول أل أو بالإضافة، لذا نجده يرفض رأي البصريين المتأخرين في ذلك رغم مخالفتهم لما قاله شيوخهم[٣] وميلهم إلى المذهب الكوفي، لأنهم «إذا حذفوا التنوين يتركون الكسر على حاله المخفوض، والكوفيون يرون فتحه لأنهم يذهبون إلى تشبيه ما ينصرف بما لا ينصرف، كما شبهوا ما امتنع من الصرف بالمصروف»[٤].

والغاية النقدية التي يريد الشيخ الوصول إليها الايماء إلى أن حذفه تنوين «محمد» في بيت السقط كما حذفه قبله أبو الطيب في «حارث»، وعبد الله بن قيس الرقيات في «مصعب» في حال الرفع، أهون في الغريزة من حذفه في حال الجر كما

---

(١) عبث الوليد: ص ١٥٤.

(٢) نفسه: ص ١٨٨.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة، حيث الإشارة إلى أن المبرد والمتقدمين من البصريين لا يجيزون مثل هذا الحذف في الضرورة.

(٤) عبث الوليد: ص ١٥٥.

جاء[1] في «أبو فرا سِ» و«دوسرِ»، لأن إبقاء الكسرة على حالها على مذهب البصريين المتأخرين يوقع في العيب المذكور، ولأن إنابةَ الفتحة عنها على مذهب الكوفيين تفتقر إلى علة حقيقية للمنع من الصرف لا تقوم الضرورة مقامها، والقبح - لدى الشيخ - شديد في المذهبين، وليس اختياره الرفع في محمد في بيت السقط المذكور إلا هروبًا من هذا القبح الذي يشوب مثل قول أبي عبادة:

هزج الصهيلُ كأنَّ في نغماته
نبرات معبدَ في الثقيل الأولِ

فـ«أقبح ما يكون حذف التنوين في الخفض لأنه إذا حذف في الرفع والنصب يشبهه ما يمتنع من الصرف، لأن ما لا ينصرف لا ينخفض إلا أن يضاف أو يدخل عليه الألف واللام»[2]، وقد جاء الشيخ بدوسر ممنوعة من الصرف في قوله:

بدوسرَ جاورت العراق مكرمًا
كأنك نجمٌ في علو المنازل[3]

وهو استعمال قد يلتبس بما استُقْبِح في قول الشاعر اضطرارًا: (وقائلة ما بال دوسر...)، لكنه في قول الشيخ بعيد عن الضرورة لأنه منعها من الصرف للعلمية والتأنيث وهو يريد القرية أ والقلعة المعروفة لا الشخص.

أما في اللزوم فقد منع «بحترًا» من الصرف رغم كونها في محل جر، لكنه أناب الفتحة عن الكسرة على مذهب الكوفيين، وذلك في قوله:

حجٌ من غير تقًى صاحبنا
كأخي بحترَ عام المنتصر[4]

---

(١) انظر ما تقدم في السطور السابقة، وانظر قول تأبط شرًا: قالت أميمة ما لثابتَ شاحبًا ... اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٧٤٤/٣.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٠٧٢.

(٤) اللزوم: ٦١٠/١.

ويفسر مجيئَه بما وصفه هو نفسه بالقبح الشديد تساهلُه الفني في نظم لزومياته التي كان يعدها شعرًا متوسطًا بعيدًا عن جودة السقطيات.

وقد يكون أراد ببحتر العشيرة لا الجد، فمنعها من الصرف للتأنيث والعلمية مقابل صرفه إياها ضرورة في قوله:

قـــد أشـــرعـــت ســنـبـسٌ نوابـلـــهــا

وأرهـــفـــت بـــحـــتـــرٌ مـــعـــابـلـــهـــا[١]

ومثل بحتر في الحكم صرفه «سنبس «في البيت المذكور ومنعه إياها من الصرف في قوله: ومن لي أن أكون طريد سربٍ

سـمـا لـي خـدن سـنـبـسَ أو رمـانـــي[٢]

وقد يجد القارئ بعض الالتباس في دلالة منع بسطام من الصرف في قوله:

ومـــا ثـــنـــى الحـــادثـــات مـــعـــدًى

مـــن مـــثـــل بـــســـطـــامَ وابـــن مـــعـــدي[٣]

فالمراد بسطام بن قيس بن مسعود الشيباني، والتسمية جاهلية قديمة، إلا أن ابن خالويه وغيره من العلماء[٤] يرون منعها من الصرف للعلمية والعجمة، لأنها من أسماء ملوك فارس التي تسمت بها العرب قديمًا، وعلى هذا فلا ضرورة في البيت.

ويقرب من حذف التنوين اختلاس هاء ضمير الغائب غير المعتمد على لين قبله، بحذف الياء أو الواو اللاحقتين له في النطق كقول مالك بن خريم:

فـــإن يـــك غـــثًـــا أو ســـمـــيـــنًـــا فـــإنـــنـــي

ســـأجـــعـــل عـــيـــنـــيـــه لـــنـــفـــســـه مـــقـــنـــعـــا

---

(١) اللزوم: ٢/ ٣١٠.

(٢) نفسه: ٢/ ٥٦٨.

(٣) نفسه: ١/ ٣٨٢.

(٤) انظر لسان العرب: مادة «بسطام».

فهذا[1] عند سيبويه من الضرورات وعند الفراء لغة للعرب.

وإذا كان هذا الاختلاس وحذف التنوين يعتبران إسقاطًا صوتيًا لحرف لا تثبت له هيئة في الخط، فإن ما سوى ذلك من أنواع الحذف الاضطراري يلحق حروف الكلمة الحقيقية [2] فيؤدي إلى نقصان عددها.

والمشهور في الأبنية العربية عمومًا حذف الأطراف فـ«إن حُذف متوسط فحذفه شاذ»[3]، لكن الشعراء يجترئون عند الاضطرار فيحذفون على غير قياس الأواسطَ كما حذف الشاعر القديم الألف رغم تحريك الشين بعدها في قوله: (فعشن بخير...) [4]، وذلك عند الشيخ من القليل الردئ لأن الواجب: عيشن.

ومثله في الرداءة لديه قول الآخر: («متى تشئي يا أم عثمان تصرمي...» وإنما الكلام: متى تشائي، لأن هذا الساكن إذا حرك عاد الساكن المحذوف)[5].

ويجترئون على الأوائل أيضا فيحذفونها كما حُذف وصل «اتق» وتاءه الساكنة في قول الشيخ نفسه:

تَــقِ الــلــه واحـــذر أن يــغـرك نــاسـكٌ
بمـــا هـــو فـيــه مـــن تــغـيـر حـــالــه[6]

أما حذف الأواخر[7] فهو الغالب على الشعر كما يتبين من ترخيمهم الأسماء في غير النداء[8] وما سوى ذلك من ضروب الحذف المفرط[9].

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦.
(٢) المقصود بها حروف الكلمة التي تثبت لها هيئة في البناء الصرفي والخط.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٣، حيث قول الحارث بن حلزة: فعشن بخير لا يضر ×× ك النوك ما أعطيت جدا.
(٥) نفسه: ص ٣٣٣.
(٦) اللزوم: ٢/٣٢٣.
(٧) انظر عبث الوليد: ص ٢٣٠.
(٨) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١١٠.
(٩) نفسه: ص ٩٦.

ويفرق الشيخ بين الزائد وبين الأصلي في حكمه الفني على حذف حروف الكلمة، ويعد من القبيح حذفَ الأصول لأنها لا تجري مجرى الزوائد، ولا يعد حجةً على جواز حذفها مثلُ قول لبيد: (درس المنا بمتالع فأبان...) وهو يريد المنازل، وقول أبي دؤاد: (فكأنها تنفي سنابكها حبا...) وهو يريد حباحبا، فذلك في رأيه من الشاذ المستقبح الذي «لا ينبغي أن يجعل أصلًا يرجع إليه»[1].

وحتى الزوائدُ نفسها لا تستوي – لديه – في قابليتها الجمالية للحذف، لأن منها ما يقبح حذفه إذا لم يكن موضعًا لذلك.

وقد أنكر حذف الهاء من «قسورة» في البيت المنسوب إلى امرئ القيس، وشكك في صحة نسبه إليه وعده مصنوعًا لأن فيه ما لم تجر عادته بمثله من القبح، و«قلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك»[2].

أما حذف الهاء من «حارثة» في قول القائل: (إن ابن حارث إن أشتق لرؤيته ...)، فليس – في رأيه – «من هذا النحو، إذ كان التغيير إلى الأسماء الموضوعة أسرعَ منه إلى الأسماء التي هي نكرات، إذ كانت النكرة أصلًا في الباب»[3].

والأخف – لديه – في النقصان من الكلمة أن يكون حذفًا للحرف الأخير وحده، أو مع الحرف الثاني الذي قبله إذا كان لينا دون الاجتراء على حذف حرفين صحيحين[4].

ومن حذف الأواخر المفرط في رأيه ما جاء عن رسول الله ﷺ من قوله: «كفى بالسيف شا»، يريد شاهدًا[5]، و«هذا نادر غير مستمر»[6].

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٦٢ – ٢٦٣.
(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٢. والمقصود قوله: ... بصارمة يمشي كمشية قسورا.
(٣) نفسه: ص ٣٢٢.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٣ – ٤٤٤.
(٥) سنن أبي داود / ٣٨٣٤، وسنن ابن ماجة / ٢٥٩٦.
(٦) نفسه: ص ٤٤٤.

ويختص الاسم الخماسي لديه باحتماله لأن يرخم «ترخيمًا أولًا، ثم ترخيمًا ثانيًا على القياس لا على السماع، ثم ثالثًا في رأي الأخفش والفراء دون غيرهما من أهل العلم، ثم يجب أن يكف بعد ذلك ولا يحذف منه شيء في كل المذاهب، اللهم إلا أن يتأول في المذهب الذي حكاه أبو عبيدة عن العرب من أن بعضهم يقول: ألا تا، فيقول الآخر: بلى فا، يريد: ألا تذهب، وبلى فأذهب»[1].

ويبدو تخفيف المشدد في أشعاره وفي الشعر العربي عمومًا أخفى أنواع الحذف الحرفي، لمجيئه في الحرفين المدغمين اللذين يكتفى في الخط بوضع الشدة على رسم أحدهما للتنبيه على التضعيف والإدغام، وهو يلحق ما صح من الحروف كباء «رب» في بيت السقط:

أرضى وأنصف الا أنني رُبَمَا
أربيت غير مجيز خرق إجماع[2]

كما يلحق ما لان كياء سيما في بيت اللزوم:

ولا سيَما إذا أعطيت أيدا
لمد يديك أو أنفا بأنف[3]

لكن الغالب على هذا النوع من النقصان أن يلحق الياءَ المشددة في أواخر الكلمات.

ويفرق الشيخ بين الكلمات التي تكون فيها هذه الياء من بنية الكلمة وبين ما يزاد عليها للدلالة على النسب، وتأتي الياء المشددة في النوع الأول في ما كان وزنه في حال الإفراد فعيلًا مثل الشجي والحليّ، ويذكر الشيخ أن بعض العلماء يزعمون أن ياء الشجي مخففة وأن ثعلبًا ذكره بالتخفيف[4] فعيب عليه ذلك.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٥.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٥٤. وانظر اللزوم: ٢/٤٣٤.

(٣) اللزوم: ٢/١٦٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٤٥.

ويتضح من مجيئه بنظير ذلك في بعض سقطياته مشدَّدًا أن تخفيفه لا يكون في الشعر إلا لضرورة، أما في حالة الجمع فإن الحكم لديه «أن الياء إذا كانت في الواحد مخففة فهي في الجمع كذلك، وإذا كانت مشددة في الآحاد رجع التشديد»[1]، فتكون جاريةٌ وساريةٌ في الجمع جواريَ وسواريَ بدون تشديد، ويقال في جمع أضحِيَّة وأمنِيَّة: أضاحيُّ وأمانيُّ بتشديد الياء، والتشديد لديه هو اللغة العالية[2]، وشاهدها من القرآن الكريم قوله تعالى: [وزاربي مبثوثة][3].

وقد يأتي[4] تشديد الياء في جمعهما إذا كان الواحد ممدودًا كما قيل في صحراء صحاريُّ، أو كان على وزن مِفعال مثل معطاء ومهداء، يقال في جمعها معاطيُّ ومهاديُّ، ولو بني مِفعيل من أتيت ونحوه ثم جمع كما يجمع مسكين على مساكين لقيل: ماَتيُّ، لأن التشديد «في هذا الباب ليس له مزية على غيره من باب مفتاح»[5]، ويطرد هذا الحكم في كل ما يجتمع في آخره عند الجمع ياءان مثل أقاحيَّ وكراسيَّ.

وقد أكثر من المجيء بهذه اللغة العالية أي لغة التشديد في مختلف أشعاره كما يتبين من مثل قوله في الدرعيات:

وذات حرابيٍّ، أضر قتيرها
بذي النمل حتى عاد كالنجم نائيا[6]

وقوله في اللزوم:

خزامى وأقاحيُّ
وصفراء وشقارا[7]

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٨٢.
(٢) نفسه: ص ٢٨٢.
(٣) الغاشية / الآية ١٦.
(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٨٤.
(٥) نفسه: ص ٢٨٤.
(٦) الدرعيات / شروح: ص ١٩١٥.
(٧) اللزوم: ١/٧٥. وانظر: ١/٣٣٠، ٥٣٥ و٢/٤٥، ٣٤٣، ٣٨٨.

وليس من الضرورة قوله التراقي – في جمع ترقوة – بدون تشديد في بيت اللزوم:

اتقوا بالطعان بين التراقيْ

والحوايا أسنةٌ مقروره[1]

لأن الياء فيها مخففة، لكن وصفه لهذه اللغة بأنها ليست عالية لم يمنعه من الإشارة إلى أن التخفيف قد يجوز[2] في ذلك دون أن يكون مستقبحًا[3]، فكراهة تخفيف المشدد– لديه – في مثل الأثافي والأماني «كراهة غير شديدة لأن التضعيف مكروه في الياء، إذ كانت حرف علة واستثقال فآثروا فيها التيسير. ويدلك على كراهتهم أن يجمعوا بين الياءين أنهم قالوا: حي الرجل وعي بالأمر، ولم يستعملوا من الأفعال الماضية ما يجتمع فيه الياءان غير هذا النوعين وما تصرف منهما. ومن قال في جمع مصباح مصابح وفي مفتاح مفاتح، فهو الذي يخفف ياء أثافيا وبخاتيا ... ومن حذف في الجمع لم يحذف في الواحد لأن الجمع تحذف الزوائد فيه»[4].

أما ياء النسب فالتشديد فيها صريح لكن التخفيف فيها يكون قليلا[5]، لذا نجد الشيخ يحذر من تخفيفها في غير القوافي، لأن تخفيفها «في حشو البيت قليل مرفوض»[6] وإن جاء ذلك في أشعار شاذة لا يقاس عليها.

وإذا اضطر الشاعر إلى تخفيف مثل الرديني يكون «الأجود أن يقال: الردينيَ بفتح الياء، وقد أنشد الفارسي بيتًا خفف فيه الحواريَّ والياء فيه جارية مجرى النسب، والبيت:

---

(١) اللزوم: ١/٥١٧.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٨٢.

(٣) نفسه: ص ٢٨٢.

(٤) نفسه: ص ٢٨٥.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣١.

(٦) عبث الوليد: ص ٩٦.

يــا عـــين بــكـــي لـــي أبـــا عـــمْـــرِو

أودى الحــــــواريْ الـــــواريُ الـذكـر

وإنما الصواب تشديد الياء كما قال ذو الرمة: «حواريُّ النبي ومن أناس...»[١].

ومقصود أبي العلاء أن تخفيف ياء النسب يقبح في حالة الرفع والجر، لأنه يؤدي إما إلى ثقل الضمة والكسرة إذا ظهرتا، أو إلى حذف الياء نفسها إلحاقًا للكلمة المخففة بالمنقوص، لكن الشيخ يستثني من هذا الحكم ثلاثة أحرف يكثر تخفيفها هي «اليماني والشامي والتهامي إذا فتحوا الياء»[٢].

ومما نبه عليه أن الأجود[٣] في اليماني التخفيف وإن كثر مجيئه في الشعر مشددًا، وقد أكثر من المجيء بهذا الحرف في شعره إكثاره من المجيء بالشامي، سواء في حالة التشديد كما نجد في قوله:

سـهـيـل وإن كـــان الـيـمـانـيَّ مـنـكـرُ

لأمـر بِـضِـبْنِ الـشـام مـا هـو بـالـسـهـل[٤]

أو في حالة التخفيف لإقامة الوزن كما يتبين من قوله:

لـــه عُــــوَذ فـــي كـل شـــرقٍ ومــغـــربِ

رعـاهـا الـيـمـانـيْ الـــدار والمـتـشـائـم[٥]

وقد يجمع بين الأسلوبين فيخفف ويشدد في نفس البيت، كما يبدو من قوله:

تـنـسـب الـشـهـب مــن يمـــانٍ وشـــاميِّ

ويـلـغـى انـتـسـابـهـا فــي الـحـجـاز[٦]

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٢٣١.

(٢) نفسه: ٢/ ١٩٣. والمقصود بالفتح فتح التهامي.

(٣) نفسه: ٢/ ٢٤٢.

(٤) اللزوم: ٢/ ٣١٨.

(٥) نفسه: ٢/ ٣٨٨. وانظر: ٢/ ٥٦٨.

(٦) نفسه: ١/ ٦٣٣. والبيت مداخل.

ويتضح من الأبيات السابقة أنه يلحق الكلمات المخففة بالمنقوص فيحرك الياء بالفتح، ويسكنها ليحذفها في حالة اجتماع الضم أو الكسر مع التنكير، وهو يرفض أن يكون هذا الحذف مستقلًا عن أحكام المنقوص، كما يعتقد من ذهب من العلماء إلى أن «اليمان» لغة في اليمني حذفت فيها ياء النسب وعوضت بالألف[1]، لذا نجده يستقبح قول أبي عبادة: (... يختار من قلعيه ويمانه)، لأن قوله («يمانه» يجب أن يكون على حذف الياء، أراد: «ويمانيِّه»، وذلك ردئ جدًا لأن هذه الياء تثبت في الإضافة، وحذفها قليل في هذا الموضع، وقد أنشد سيبويه بيتًا [منسوبًا] إلى خفاف بن ندبة، ويقال إنه مصنوع صنعه [ابن] المقفع، والبيت: (كنواح ريش حمامة نجدية...)، وحذف الياء في المضاف إلى الظاهر أحسن منه في المضاف إلى المضمر، لأن الظاهر منفصل والمضمر يجري مجرى ما هو من الاسم، فقوله «ويمانه» أقبح من قول القائل: كنواح ريش...)[2].

ويؤكد رفضَه حذف ياء النسب المخففة في غير الحالين اللتين يكون فيها حذف ياء المنقوص واجبًا أنه لم يأت «بيمانة»، واختار «يمانية» في قوله:

وما حفلت حضار ولا سهيل
بأبشار يمانية يدسنه[3]

أما مجيئه بنصرانة وهو يريد «نصرانية» مع كلمات كلها منونة مشددة الياء في قوله:

مجوسية وحنيفية
ونصرانة ويهودية[4]

---

(١) انظر لسان العرب: مادة «يمن».
(٢) عبث الوليد: ص ٢٢٨ – ٢٢٩.
(٣) اللزوم: ٢/٥٢٨.
(٤) نفسه: ٢/٦٥٣.

فيفسره ورود هذا الاستعمال في المعجم العربي التداولي لقولهم: نصران ونصرانة[1].

ولعل الصورة الوحيدة التي يسوغ فيها الشيخ تجاوز تخفيف ياء النسب إلى حذفها هي صورة جمع الذكور كقول أبي عبادة:

ورمـــى ســـواد الأرمـــنين وقـــد غـدا

فـــي عــقــر دارهـــم قـــدار ثـمـود

فقوله: «الأرمنين، أراد الأرمنيين، وربما جعلوا ياء النسب بمنزلة هاء التأنيث، يحذفونها في الجمع فيقولون زنجي وزنج كما يقولون تمرة وتمر، فجمَعَ الأرمني على الأرمن ثم جمع الأرمن جمع سلامة.. ويجوز أن يقال: لما جاءت ياء الجمع كرهوا ياء النسب»[2].

ويبدو الشيخ أميل منه إلى التفسير الأخير منه إلى الأول وإن كان محمولًا عليه قياسًا[3]، كما يتبين من تعليله حذف هذه الياء في قول أبي عبادة:

لا أعـلـمـنـك تـسـتـزيـر عـصـابـة

مــن بـعـدنـا شـامـين أو جـزريـنـا

: (قوله «شامين» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون أراد الشاَمين فحذف الهمزة، والآخر أن يكون أراد الشاميين على رأي من قال في النسب شامي فشدد الياء ولم يزد الألف، وحذف ياءي النسب لما لحقت علامة الجمع كما قالوا الأشعرون وهم يريدون الأشعريون... وهذا له نوع من القياس يحمل عليه، وذلك أن بعض الأجناس يلحق واحدَه ياءُ النسب فيقال: روم ورومي، وترك وتركي... فكأن هذا محمول على قوله: شامي للواحد وشام للجميع ... وكذلك قوله «جزرين» يريد الجزريين، حذف في الجمع الياء التي تكون في الواحد إذا قال: جزريٌّ)[4].

---

(١) لسان العرب: مادة «نصر».

(٢) عبث الوليد: ص ٩٧.

(٣) انظر نفسه: ص ٢٣٢، حيث يعلل حذف ياء النسب في قول أبي عبادة: ... من بعدنا شامين أو جزرينا.

(٤) نفسه: ص ٢٣١ - ٢٣٢. وفيه: وكذلك قول الجزرين يريد الجزريين، وهو تصحيف بين.

ولميله إلى تفسير ذلك بكراهة اجتماع ياء الجمع وياء النسب نجده يختار لحذف هذه الأخيرة في شعره جمع السلامة ليجعل ياء الجر مغنية عنها ومسوغة لحذفها، وأعني قوله في بيت اللزوم:

من لليمانين أن يمسوا ونارهم

شبيبةُ وسهيل بينهم قبسُ[1]

وتختلف ياء المنقوص عن ياء النسب بكونها تحذف في الحشو في مطلق الكلام إذا نكرت الكلمة وأفردت وكانت في محل رفع أو جر، إلا أن حذفها مع الألف واللام يكون جائزًا مقبولًا في الوقف[2]، في القوافي جاءت أم سجعًا في فقرات النثر أم في فواصل الآي كما يتبين من بعض القراءات[3]، وجوازُ حذفها في غير الشعر يخرجها من جملة الضرورات وإن أفاد الوزن منه كما يتبين من قول الشيخ:

أعجلني عن لبسها صوت الداعْ[4]

إلا أن القول الشعري يختص بجواز حذف هذه الياء فيه من المنقوص المعرف بأل في حال الوصل، فقد «كثر حذفهم هذه الياء في الوادي حتى أجروه مجراه في الوقف»[5].

وقد اختلف العلماء[6] في مثل قول الأعشى: (وأخو الغوان متى يشأ يصرمنه...)، فعده سيبويه من جملة الضرورات بينما عده الفراء لغة للعرب.

---

(١) اللزوم: ٢/٢٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٣) انظر قراءة: «سواء العاكف فيه والباد». سورة الحج / الآية ٢٣.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٦) انظر رأيي سيبويه والفراء اللاحقين في الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

وقد ذكر الشيخ أن حذفها مع الألف واللام في غير الوقف يجوز، لكنه نبه[1] على أن إثباتها أكثر وأن حذفها في الوقف أوجه منه في الوصل، وهو ما يجعلنا نعتقد أنه كان يميل إلى أن يكون حذفها في غير الوقف مقترنًا بالضرورة الشعرية.

ويرجح ما ذهبنا إليه إلى أن مثل حذفه الياء من «الخال» في بيت السقط:

ما نسيتن هالكًا في الأوان الـ
ـخال أودى من قبل هلك إياد[2]

نادر في أشعاره.

ومن الحذف البين قصر الممدود بإسقاط همزته وألفه كقولهم: داء وفداء، «يجوز فيه وجهان المد والقصر، إلا أن قصره ضرورة»[3]، وقد كثر هذا النوع من الحذف في الشعر كثرة جعلت القزاز يستغني بشهرته عن الاستشهاد له[4].

ويُحْدِثُ القصْر في بنية الكلمة ليونة محببة إلى الشعراء الغزلين المرققين للغة الشعر كالعرجي في قوله:

أنزل الناس في الظواهر منها
وتبوَّى لنفسه بطحاها[5]

ولعل الرقة المفرطة التي تصاحب قصر الممدود كانت وراء نفور أبي الطيب منه صونا لجزالة شعره، فقد ذكر أبو العلاء أن راويته أبا سعد كان يحكي عنه حكاية معناها أنه أخبره بأن ليس في شعره قصر ممدود، إلا في قوله: (خذ ثناي عليك...)[6]

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣. وانظر شرحي التبريزي والبطليوسي / شروح: ص ٩٨١ – ٩٨٢.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٩٨١.

(٣) ضوء السقط: ٣٤ أ / تحقيق: ص ١٠٣ ،

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٥.

(٦) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٩٩. والمراد قوله: خذ من ثناي عليك ما أسطيعه ×× لا تلزمني في الثناء الواجبا. ديوانه: ١/٢٦٠.

يريد ثنائي، ونبه على أن قول أبي الطيب: (... وقد فارقت دارك واصطفاكا) وُجِدَ بخط ابن جني وقد ضبط بكسر الطاء «كأنه أراد: واصطِفاءَك»[1]، فيكون قد قصر الممدود في شعره كله مرتين.

ويبدو أن أبا العلاء كان ينظر إلى هذه الضرورة نظرة صفيه أبي الطيب المتنبي، فقصر الممدود في شعره نادر، ومن هذا النادر قصر أولئك في بيت الدرعيات:

هـل تـزجـرنـكـم رسـالـة مـرسـلٍ
أم لـيـس يـنـفـعُ فـي ألاك ألـوكُ[2]

والعلماء يذكرون أن «أولاء» يمد ويقصر، وعلى هذا فلا ضرورة في البيت.

ومثلُ ذلك في الحكم قصرُه بكائي في بيت اللزوم:

هـاجـتْ بُـكـاي أغـانـي الـقـيـان بـهـا
كـأنـهـا مـن نـوات الـثـكـل تـعـديـدُ[3]

فبعض العلماء يجعل «بُكى «مصدرا لبكى، للتفريق بين ما يدل على الحزن وما يدل على الماء الذي يسيل من العين[4].

ويذكر الشيخ أن بعض الشعراء يجري ما همز آخره وانقلب ما قبله ألفًا مُجرى الممدود[5] في القصر عند الضرورة، كقول أبي عبادة: أسا بي، وهو يريد «أساء بي» في بيت له، ويذكر أن النحويين «لا يختلفون في أن قصر مثل هذا جائز، نحو أسا وأشا»[6] يريدون: أساء وأشاء، لكنه ينبه على أن القياس بعيد لأن الألف والهمزة في الأسماء الممدودة زائدان، بينما هما في مثل «أساء» من الأفعال أصليان اعتل

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٩٩. وانظر ديوانه: ٣/١٣٤.
(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٠١.
(٣) اللزوم: ١/٣٣٠.
(٤) انظر لسان العرب: مادة «بكيَ». (البكاء والبكى).
(٥) عبث الوليد: ص ١٢٢.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٦٢، وانظرفي عبث الوليد: ص ١٢١ بيت أبي عبادة: ليت شعري أمحسن من أسا بي ...

أولهما وصح الثاني[1]، لأن الأصل أَسْيَأَ أي أَفْعَلَ، لذا نجده يتجنب هذا النوع من الضرورات مطلقًا في شعره.

ويعد الترخيم أدل أنواع الحذف على تجرؤ الشعراء على أبنية الكلمات في الضرورة ونقصانهم من حروفها، على أنه «في باب النداء ليس هو بضرورة»[2] إذا جاء في الأعلام لأنه باب حذف واستخفاف[3]، وهذا ما يفسرعدول الشيخ إليه غير مفرق في الشعر بين الأعلام وغيرها كما نجد في مثل قوله مخاطبًا الحمامة:

أعــكــرمَ إن غــنــيــت ألــفــيــت نــادبًــا

فــلا تــتــغــنــي فــي الأصــائــل عــكــرمــا[4]

فترخيم عكرمة ضرورة صريحة لأن الترخيم في رأيه «إنما يلحق الأسماء الأعلام مثل خالد ومالك»[5]، فإذا رخم اسم شائع في الجنس في غير الشعر حمل على الشذوذ[6].

أما في غير النداء فقد أتى الشيخ بمثل قوله مرخمًا فاطمة:

ولا تـدفـنـيـهـا الـجـهـر بـل دفـــن فـاطـم

ودفــن ابــن أروى لــم يـشـيـع بــإعــوال[7]

والراجح أنه رخم للضرورة، لكننا لا نستبعد أن يكون نظر إلى فاطم[8] التي نقل منها العلم، وهي صفة تختص بها الإناث دون الذكور مثل حامل ومرضع فلا تفتقر إلى تاء التأنيث.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٣) ما يجوز للشاعر: ص ١١٠.

(٤) اللزوم: ٤٢٣/٢. وانظر قوله في الدرعيات: أعاذل إني إن يزد جاهلية ×× شبابي يزد في جاهليته علمي. شروح: ص ١٩٩٤.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١٦.

(٦) نفسه: ص ٣١٦.

(٧) الدرعيات / شروح: ص ١٨٣٥.

(٨) انظر لسان العرب: مادة «فطم».

والغالب على الترخيم أن يكون بنقصان حرف واحد، لكن الشيخ يذكر أن الحذف يلحق الحرف الآخر والحرف الذي قبله إذا كان معتلًا، «كواو منصور ورائه، وألف مروان ونونه، وألف حمراء والهمزة بعدها»[1]، ومنه في شعره حذف نون رضوان وألفه في بيت اللزوم:

يــــــارضـــــوَ لا أرجـــــــو لـــقـــا
ءك بـــل أخــــاف لـــقــــاء مـــالــــكْ[2]

وقد يتجرأ الشعراء فيحذفون حرفين صحيحين [3] كقول علقمة: بسبا الكتان...، والمراد: سبائب.

ومثل هذا الحذف المفرط معدوم في شعر الشيخ لشذوذه الذي يقبح جعلُه أصلًا يقاس عليه[4].

ويبدو من تتبع مواضع الحذف الصرفي الاضطراري في الشعر أنه كان يميل إلى حذف الأواسط أكثر من حذف الأواخر، لأن التغيير يلحقها أكثر من الأوائل والأواسط[5]، ولاحتمالها ذلك في أكثر من حرف، فقد حَذف حرفَ اللين من هابيل لإقامة الوزن في قوله:

فـــجـــرت قـــتـــل هـــابـــل أخــــوه
وألـــقـــت بـــين مـــعـــتـــزل ومـــرجـــي[6]

وحذف الصحيح بنقل حركة الهمزة المحققة إلى الساكن الذي قبلها وإسقاطها من «أن أسألك «لجواز ذلك قياسا، وذلك في قوله:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٢) اللزوم: ٢/٢٤٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٣ - ٤٤٤. وانظر في الصفحة الأخيرة قول علقمة: ... مقلد بسبا الكتان مفدوم.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٧٩. وانظر ما تقدم في الصفحات السابقة عن الضرورة الشاذة عن السماع والقياس.

(٥) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٦) انظر اللزوم: ١/٢٧٢. وقارن بقوله: ... يبكي على نجله المقتول هابيلا.

فما نشطت لإخباري بفادحة

أوضعت فيها ولم أنشط لأن أَسَلَكْ[1]

وجمع بين حذف اللين والصحيح فأسقط همزة إسرائيل وياءها في قوله:

وآل إسرالَ غادوا في مدارسهم

تلاوة ومحال كل ما درسوا[2]

وقد يتداخل الحذف الاضطراري والصرفي الصريح، فيكون النقصان من الكلمة سببا في إسقاط حرف آخر يوجب القياس إسقاطه لاختفاء الحرف أو الحركة التي كان يحتمي بها، كما يتبين من حذفه الألف في «لم يبالِ».

نتيجة إجرائه اللام - بعد جزم الفعل بحذف الياء - مُجرى الآخِر بتسكينه إياه اضطرارًا، وهو ما أوجب حذف الألف لالتقاء الساكنين، وذلك في قوله في السقط:

إذا أنت أعطيت السعادة لم تُبَلْ

وإن نظرت شزرًا إليك القبائل[3]

وقوله في اللزوم:

أفهم أخاك بما تشاء ولا تُبَلْ

يا حار قلت هناك أو يا حار[4]

وعندما استعمل نفس الفعل غير مضطرعلى ما يوجبه القياس سلمت الألف من الحذف كما يتضح من قوله:

فلم يبالِ باللوام واللغب[5]

---

(١) اللزوم: ٢/٢٤٦.

(٢) نفسه: ٢/٢٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٥٤٨.

(٤) اللزوم: ١/٤٦٢ وانظر: ١/٦٣٦، حيث يقول: لم يُجَزْ، ومقصوده: لم يجازِ.

(٥) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٩.

والملاحظ أن قدامة يعتبر كل نقصان يلجأ إليه الشاعر لتفادي الكسر الايقاعي عيبا في ائتلاف الوزن واللفظ يسميه التثليم[1].

وتعد الزيادة في بنية الكلمة مخلصًا آخر يخرج إليه الشعراء عند اضطرارهم إلى إقامة الوزن، وتكون بتشديد الخفيف كقول الراجز: (قطنة من أجود القطُنِّ)، فـ «ثَقَّلَ، وإنما هو القُطُنُ»[2]، كما يكون بإشباع الحركة لتوليد حرف مد يستقيم به الوزن كقول الكميت: (لا كعبد المليك أو كيزيد...)، ومثل هذه الزيادة – لدى قدامة – حشو صرفي مذموم وعيب في الصناعة يسميه التذنيب[3].

ويتضح من تتبع أحكام الشيخ على هذا النوع من الحشو الصرفي أنه كان يستقبح جل ضروبه لرداءتها، وخروج الشعراء فيها إلى أبنية مرفوضة[4] مستنكرة، كقول بعضهم في «القسطل ودرهم وأنظر والعقرب ومنتزح»: القسطال[5] ودرهام[6] وأنظورُ[7] والعقراب[8] ومنتزاحا[9]، فذلك ونظائره[10] نوادر شاذة لا يأتي بها – في رأيه – إلا من غلبت عليه رداءة الطبع[11]، فإن استعملت في الضرورة كانت من قبيحها.

لكن الشيخ يشير[12] إلى أن ذلك قد يكون مقبولًا في مثل سواعيد وأزاميل وأزانيد والصياريف والدراهيم إذا حُمِلَتْ الزيادة على الاضطرار[13]، إلا أنه ينبه على أن ذلك يكون خفيفًا محتملًا في بعض الأبنية وثقيلًا غير مستساغ في بعضها الآخر.

---

(١) «وهو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها والنقص منها». انظر نقد الشعر: ص ٢٤٩.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٠٧.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٥٠. وانظر البيت السابق في نفس الصفحة.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٤.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣٤٢: والخيل خارجة من القسطال.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١١: لو أن عندي مائتي درهام.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧: من حيث ما يمموا أدنوا فأنظورُ.

(٨) رسالة الملائكة: ص ٢١٥: أعوذ بالله من آل العقراب.

(٩) نفسه: ص ٢١٧: وعن شتم الرجال بمنتزاح.

(١٠) انظر: القرنفول / القرنفل، يرقود / يرقد، خاتام / خاتم، النيضال / النضال. رسالة الملائكة: ص ٢١١، ٢١٣، ٢٢٠.

(١١) رسالة الملائكة: ص ٢١٨.

(١٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨ ورسالة الملائكة: ص ٢١١.

(١٣) رسالة الملائكة: ص ٢١١.

فقول الشعراء «مفاعيل في مفاعل عند الضرورة أقوى من قولهم أفاعيل في أفاعل إذا كانت أفاعل جمع أفعل مثل أحمر وأحامر... وقولهم في الضرورة أزانيد أسوغ من قولهم أزاميل لأنهم قالوا زند وأزند، وجاء أزناد، فإذا قيل أزانيد كان على أزناد، وإذا قيل أزاند وهو الوجه كان على أزند...»[1].

وتبدو ضرورات الزيادة في شعر الشيخ قليلة في عمومها لغلبة الرداءة على معظم أنواع الزيادة الاضطرارية، لكن ما يلفت الانتباه في شعره قوله في إحدى سقطياته يصف السفينة:

تطلى بقارٍ ولم تجرب كأن طليتْ

بسائلٍ من ذفاري العيس منباع[2]

فقوله «منباع» مع ذكر الذفاري يجعله قريبًا من قول عنترة في صدر البيت الكاملي الذي وقف عنده ابن جني: (ينباع من ذفرى غضوب جسرة..)، فالألف في «ينباع» في رأيه «إنما هي إشباع للفتحة طلبًا لإقامة الوزن»[3] كما سبق توضيحه، وهو رأي يخالف ما ذهب إليه الأصمعي قبله حين ذكر أن وزن ينباع ينفعل (لأن «انباع» لا يكون إلا انفعل)[4].

وقد ذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أن قوله منباع «اسم فاعل من ينباع، وينباع ينفعل من البوع، ومعناه في الأصل مد الباع»[5].

---

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٠٩ - ٢١٠.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٤٣.

(٣) الخصائص: ١٩٣/٣. وانظر ما تقدم.

(٤) - ل - ع: مادة «ينع»، حيث الإشارة أيضًا إلى رأي من يعتقد أن الألف متولد من إشباع الفتحة للضرورة. وانظر: «بوع».

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٤٤.

ويستشف من شرح الخويي لمنباع بالممتد المنبعث[1] أنه يجعله من «بوع»، إلا أن الخوارزمي يجيز أن تكون وزنه مُفعَلا «من نبع الماء، ثم إنه قد أشبعت فتحته فتولدت منها ألف»[2] كالتي تولدت في منتزاح والكلكال، والأصل منتزَح والكلكَل.

ويفهم من شرح التبريزي للمنباع بالمنبعث السائل[3] أنه يجعله من نبع الماء فتكون الألف فيه مشبعة لإقامة الوزن.

وقولهم: «نضحت نوابع البعير» وهي مسايل عرقه يَنْصُرُ في رأي الخوارزمي المذهب الثاني، والحجة لديه على أن «ينباع» ينفعل من «بوع» هو بيت أبي العلاء نفسه[4].

ولم يشرح البطليوسي هذه السقطية التي ورد فيها البيت حتى نعرف روايته للبيت أو تأويله للفظه، لكن ما يقوي اشتقاق الشيخ منباع من بوع أن حمل ألف هذه اللفظة على الإشباع الاضطراري سيجعله قد وقع اضطرارًا - في مرحلة انتسابه إلى الشعر المجود - في نفس الاستعمال الذي سيصفه بالرداءة[5] والقبح والشذوذ، لكن ما يدعو إلى التأمل كون الشيخ نفسه يقول في شرحه للبيت المذكور دون إثباته: «والنباع المنبعث السائل»[6]، فإن لم تكن الكلمة في مخطوطة الشرح مصحفة فإن رواية منباع الشائعة ستكون تصحيفًا لنباع، وهي صيغة مبالغة من نبع.

ويقوي ذلك أن قوله «المنبعث السائل» يشير ضمنيًا إلى ما ينبع من العرق.

ومن أنواع الحشو الصرفي الاضطراري الذي يلجأ إليها الشعراء لإقامة الوزن مد المقصور كما مده الراجز في قوله يريد اللَّهى: (ينشب في المَسْعَلِ واللَّهاء)[7].

---

(١) التنوير: ١/١٥٩.
(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٤٤.
(٣) شرحه / شروح: ص ٧٤٤.
(٤) شرحه / شروح: ص ٧٤٥.
(٥) انظر تعبيره عن عدم استساغته قول أبي تمام: الظماء وهو يريد الظمأ. ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٥٥.
(٦) ضوء السقط: ورقة ٨١ ب / تحقيق: ص ٢٣٥.
(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٥. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ٩٩.

والبصريون لا يجيزونه، «وحجتهم في ذلك أنك تخفف الشيء بالحذف منه، وليس لك أن تزيد فيه ما ليس منه»[1].

ويذكر أبو العلاء «أن قصر الممدود ومد المقصور في أشعار المحدثين كثير، فأما أهل الفصاحة الأولى فقليل ذلك في ما نقل عنهم، ولكن قصر الممدود يوجد أكثر من مد المقصور»[2].

والعبارة صريحة الدلالة على أن غرائز القدماء السليمة كانت تنفر من القصر والمد، وأنها كانت أشد نفورًا من مد المقصور، وذلك ما يفسر فرار الشيخ منهما في مخالفاته وعدوله الاضطراري.

ومن النادر الذي جاء به عندما اضطره الوزن إلى الزيادة في حروف المقصور قوله:

فإن سراء الليالي رمى
أوان شبيبتنا فانسرى[3]

ولم تكن نظمية اللزوم لتنبو عن مثل هذه الضرورة المستقبحة، فحرصه على تجويد أشعاره وتنخيلها كان غائبًا عندما عاد إلى النظم من خلالها.

ويعتبر تغيير أحوال الحروف وهيآتها – مثل الزيادة والنقصان – حقلًا آخر من حقول العدول الصرفي التي يخرج إليها الشعراء اضطرارًا لإقامة الوزن، ومن أشهر أنواع هذا التغيير إظهار التضعيف حيث يمتنع الإظهار والفك [4].

وحكم الإدغام أنه يكون واجبًا إذا لزم ثاني[5] الحرفين وكانا في كلمة واحدة لا يتصل بها شيء، وكذا إذا اتصل بها ألف التثنية أو واو الجمع أو تاء التأنيث

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٩٩. وأصل العبارة فيه: وحجتهم في ذلك أنك لا تخفف الشيء. ويستقيم المعنى بحذف لا.
(٢) عبث الوليد: ص ٢٢٢.
(٣) اللزوم: ١/٧٩.
(٤) كقول أبي حية: يقلن لها مهلًا فديناك لا يرح ... صحيحًا وإما تقتليه فألمي. شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ١٣٢ – ١٣٣.
(٥) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٩.

أو إحدى نوني التوكيد[1]، إلا أن يضطر الشاعر إلى إظهار التضعيف كما أظهره العجاج في مودددة[2].

ويكون جائزًا إذا لحق الحرف الثاني سكون عارض فيدغم الحرفان أو يظهران، والإظهار هو اللغة العالية.

ويكون ممتنعًا في أحوال أخرى كسكون أحد الحرفين لاتصاله بأحد ضمائر الرفع المتحركة.

ويتبين من استضعاف الشيخ فك الإدغام في الشعر أنه كان يعده ضرورة شديدة القبح، فقد استضعف قول أحد معاصريه: (ولا تغررن...) لأن ظهور الراء ضعيف[3]، والواجب أن يقال: لا تغرن به، للزوم الحركة في الثاني، كما وصف بالرداءة[4] قول من أحل «أقللوا» محل «قللوا» في رواية بيت للبحتري، لأنه إظهار للتضعيف في غير موضع الإظهار[5]، ولا يجوز إلا عند الضرورة مع ملازمة القبح له.

وقد تجلى نفور الشيخ من هذه الضرورة المستقبحة واضحًا في خلو أشعاره منها، لأن كل ما جاء فيها من فك هو من باب إظهار التضعيف الجائز الذي اختار فيه اللغةَ العالية لغةَ القرآن الكريم[6]، كقوله:

والملكُ للهِ من يظفر بنيل غنًى
يردده قسرًا وتضمن نفسه الدركا[7]

---

(١) مثل مُدَنٌّ. انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣٦، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣. والمقصود قول هذا الشاعر: لا تغررن به فتحت خميصه....، نفسه: ١/١٢١.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٠٩.

(٥) نفسه: ص ٢٠٩.

(٦) مثل قوله تعالى: «يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار». سورة النور/ الآية: ٣٥.

(٧) اللزوم: ٢/٢٢٩. وانظر: ١/٩٧، ١٨٠، ٣٣١، ٤٨٣، ٥٠٥، ٦٢٢.

أما في غير باب الجواز فقد التزم الشيخ بما يوجب القياس كما نجد في قوله جامعا بين الوجوب والمنع في بيت واحد:

عـــززت وربُّ الـنـــاس أعــطــاك عــزةً
وأصـبـحـت هـيـنًـا كـل شـــيء يـعـزنـي[1]

ومن باب التغيير الحرفي الذي يخرج إليه الشعراء قلب الياء ألفًا على لغة طيء، و«هو كثير في أشعار الطائيين، وربما وجد في أشعار غيرهم من العرب، وقد كان جاورهم امرؤ القيس فجاء بشيء من هذه اللغة ...»[2].

وقد يتجاوز الشعراء قلب حروف العلة إلى إبدال المعتل من الصحيح كقول أبي تمام في إحدى الروايات: «التدلي»، فقد أراد «التدلل» فأبدل من اللام الياء لأن ذلك يأتي في التفعل إذا كانت من ذوات التضعيف[3].

ومن هذا التغيير – لدى الشيخ – قول أبي الطيب: «تَظَنِّيهِ» في بيت له[4]، فالمراد بتظنيه «تظننه» لأنهم «يبدلون من لام تَفَعَّل ياءً إذا اجتمعت فيه حروف من جنس واحد، وكذلك لام فعلت، فيقولون: تظنيت في معنى تظننت ... وقصيت أظفاري أي قصصت...»[5].

ومفهوم كلام أبي العلاء هذا أن مثل هذا الاستعمال لا يحمل على الضرورة إذا جاء في بابه، لكن الشعراء قد يتجرؤون على الأبنية فيأتون به في غير بابه [6] كقول الشاعر القديم: (... من الثعالي ووخز من أرانيها)، و«ذلك أنه لما احتاج إلى تسكين

---

(١) اللزوم: ٢/٥٤٢. وانظر: ٢/٢٨٢، ٥٣٥.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٨.
(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٤٨. والمقصود قول بعض الروايات: معاود الكبر والتدلي. انظر ذكرى حبيب/ نفسه.
(٤) قوله: ذكي تظنيه طليعة عينه ×× يرى قلبه في يومه ما ترى غدا. ديوانه: ٢/٥
(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٣٣.
(٦) كقول الشاعر القديم: لها أشارير من لحم تتمره ×× من الثعالي ووخز من أرانيها. ما يجوز للشاعر: ص ١٣٧.

الباء في «الثعالب» و«الأرانب» ليعتدل له الوزن أبدل منها حرفًا لا يكون في موضعهما من الإعراب إلا ساكنًا.

ومثل ذلك قول الآخر:

ومـــنـــهـــلٌ لـــيـــس بـــه حـــــوازقُ
ولـــضـــفـــادي جَـــمِّـــهِ نـــقـــانـــق

فإنما احتاج إلى تسكين العين في «الضفادع «ليتفق له الوزن فأبدل الياء، فكأنها لا تكون في هذا الإعراب إلا ساكنة»[1].

ويعد هذا النوع من الإبدال ضرورة صريحة لدى الشيخ كما يفهم من حديثه[2] عن تعويض المعتل من الصحيح في «الضفادع والأرانب والثعالب»، ولا نجد في أحكامه ما ينبئ عن تصوره لتاثيرها الفني في الشعر من حيث موقعها من طرفي القبح والخفة، لكن مجيئه بحرفين من هذه الحروف الثلاثة في قوله:

وتـصـغـي وتـرنـي كـل خـلـقٍ لـعـلـهـا
تـنـق ضـفـاديـهـا وتـلـعـب نـونـهـا[3]

وقوله:

تـضـحـي الـثـعـالـي خـائـفـات لـهـا
وتـذعـر الـخـشـف وأم الـطـلـي[4]

ينبئ بأنه كان يجد في حلول الياء محل الصحيح خفة تجعلها عند الاضطرار مقبولة.

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ١٣٧. وانظر كتاب سيبويه: ٤/٤٢٤.
(٢) رسائله / عطية: ص١٣٢.
(٣) س. ز / شروح: ص ٩٠٣. وانظر الدرعيات / شروح: ص ١٧١٨.
(٤) اللزوم: ٢/٦٥٦.

ومن بين كل الحروف تبدو الهمزة أكثرها عرضة لتغير الحال والهيأة، ولعل كثرة ما يلحقها من تغيير كان سببًا في عد جل الاستعمالات[١] المغيِّرة لأحوالها جائزة من غير ضرورة[٢] إذ يحتملها الشعر وغيره.

والمشهور في الهمزة أنها إذا كانت «متحركة وقبلها ساكن يحتمل الحركة، فإنه يجوز إلقاء حركة الهمزة على ماقبلها وحذفها من الكلمة، ولا ينظر فيها أكانت طرفًا أو متوسطة»[٣].

وتخفيفها إذا تحرك ما قبلها جائز بلا خلاف[٤]، ويكون الحرف الذي تقلب إليه من جنس الحركة التي قبلها[٥]، إلا أن الشيخ يقيد هذا الجواز بأحكام لطيفة تدل على وجود تفاوت بين أوجهه من حيث الخفة أو الميل نحو الرداءة، وكثرة الاستعمال أو قلته معيار لديه لاختبار خفته أو شدة مؤنته.

فتخفيف «الهمزة إذا كانت متوسطة ... أقل منه إذا كانت لامًا في آخر الفعل والاسم ... لأن الأواخر يلحقها التغيير أكثر من لحاقه الأواسط والأوائل»[٦]، وتخفيفها (من «برأ» أسوغ من تخفيفها في «برئ»)[٧]، لأن الشاعر إذا نقلها من «برأ» صارت ألفًا لا تحتمل الحركة، وإذا خففها من برئ صارت (ياء، والأجود فيها أن تحرك حتى تكون مثل بَقِيَ وعَشِيَ، وتسكين الياء في مثل هذه الأشياء قليل، إلا أنه يحكى عن بعض العرب)[٨].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٤ – ٢٣٧.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ٦١.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٧/٢. وانظر: ٤٤/٢، ٤٧، ٦٩، ٨٠، ٨١.

(٥) نفسه: ٤٨/٢، ١٩٩.

(٦) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٧) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٧/٢.

(٨) نفسه: ٥٧/٢. وفيه: بَقَى وعَسَى، وهو تصحيف يخل بالمقصود.

ويتبين من استضعاف الشيخ قولَ البحتري: «ثار «وهو يريد «ثأر» في بيت له[1]، أنه كان يرفض تخفيف الهمزة إذا كان سيؤدي إلى التباس الكلمة بغيرها، وما أتى به البحتري رديء[2] في رأيه إلا أن يكون جاء به على مذهب من يجعل «سالت» في معنى «سألت»[3]، فيجعل الهمزة بين بين حيث لا يكون الوزن متأثرًا بتخفيفها أو تحقيقها.

ومن قبيح التخفيف لدى الشيخ – وإن جاز – ما جيء به مع التحقيق في نفس الكلمة كقولهم: «تلألا»، فالأصل فيها الهمز، و«هو مكرر فيها، وإذا اجتمعت الهمزتان في كلمة واحدة فحققت إحداهما وجب تحقيق الأخرى، وكذلك إذا خففت الواحدة وجب تخفيف صاحبتها، فأحسن الوجوه تلألأ في الهمز ثم تلالا بتخفيف الهمزتين، ويقبح تلألا وتلالأ، وكل ذلك جائز. وجميع ما اتفق فيه التقاء هذين الحرفين فهو كذلك، مثل اللؤلؤ والجؤجؤ»[4].

ولا تعارض بين ذكره الوجوب وإشارته إلى الجواز، فمقصوده ما يجب على من يريد البعد عن الرداءة والقبح، لأن الجواز باب مفتوح أمام الحسن والقبيح.

وأقبح أنواع التخفيف لديه ما لحق الهمزة في ألفات القطع لوصلها كوصل حاتم ألف «أم»[5] في بيت له.

ومثله قول الشاعرالقديم: (إن لم أقاتل فالبسوني برقعا)، فكل ذلك رديء[6]، وما ورد من في الشعر منه ليس دليلًا على جوازه، ولكنه مخالفة جذب إليها الوزن، فقد «وصلوا ألفات القطع في مواضع، وإنما ذلك في ضرورة الشعر كما قال أبو زبيد

---

(١) قوله: فالله أكبر قد أقيد بجرمه ... بشر وثار بنائل جعلان. ديوانه: ٢٣١٧/٤، وعبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٣) كقول حسان: سالت هذيل رسول الله فاحشة ... ضلت هذيل بما جاءت ولم تصب. ديوانه: ص ٣٧٢. وانظر عبث الوليد: ص ٢٣٠، وما يجوز للشاعر: ص ١٥٨.

(٤) عبث الوليد: ص ١١٩.

(٥) في قوله: أبوهم أبي والأمهات امهاتنا ... فانعم ومتعني نفيس بن جحدر. انظر رسالة الملائكة: ص ١٣٤.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ١٩٠، حيث يورد الصدر المذكور وغيره.

الطائي: (فأيقن اكدرُ إذ صاروا ثمانية...)، وإنما هو أكدر على مثال أحمر... وهذا مرفوض قليل»[1].

ومن الأبيات التي فر فيها الشعراء من قبح الكسر إلى قبح التخفيف قول البحتري:

وإذا أشـــكـل الـــصـــوابُ عـلـى ظنـ
ـنـك فـانـظـر مـــاذا تـــرى اسـمـاعـيـل

فأجود «ما يصنع في هذا البيت أن تسقط همزة إسماعيل كما حذفت همزة إبراهيم في البيت المنسوب إلى عبد المطلب بن هاشم، وهو: (... لم يزل ذاك على عهد ابْرَهيم)، ومثل هذا قليل رديء في الشعر الفصيح، ولو ظهرت لكان في البيت كسر»[2].

وقد ركب الأمير ابن أبي حصينة نفس الضرورة في قوله: «والمم» [3] يريد «وألمم»، لأن الإتيان بالواو يكسر الوزن إلا أن توصل الهمزة، والأجود لدى الشيخ أن تحذف الواو فيقال: «ألمم»، فيستقيم الوزن بقطع الهمزة دون ركوب هذه الضرورة الرديئة.

ونجد في شعر الشيخ ما يبدو كأنه من هذا الباب المستقبح لوصله همزة «أيكة» في قوله:

أصـــحـــاب لـيـكـة أهـــلـكـوا بـظـهـيـرةٍ
حـمـيـت وعـــاد بـالـريـح الـصـرصـر[4]

لكن الوصل هنا غير صريح لأن المراد أصحاب الأيكة، ووقوع الهمزة بعد «أل» التعريف يجعلها متوسطة يجوز إلقاء حركتها على ما قبلها، فالأرجح أنه فعل ذلك ثم حذفها مستجيزًا ذلك لا مضطرًا[5] كما حذفها في مثل قوله:

---

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٣٤ – ١٣٥.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٠١. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٨٤٦/٣ وفيه: يرى.

(٣) قوله: والمم بدار للرباب وقل لها ... ديوانه: ٢٢٤/١ ولنظر: ٢٣٥/٢.

(٤) اللزوم: ٥٦٧/١.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

أمـرتـنـي بـسـلـوٍّ عـن خـوادعـهـا

فـانظر هـل انـت مـع الـسـالـين سـالـيـها[1]

وقوله:

فـمـا نـشـطـت لإخـبـاري بـفـادحـةٍ

أوضـعـت فـيـها ولـم أنشـط لأن أَسَـلَـكْ[2]

ونظير وصل القطع في القبح – لديه – قطع الموصول كقول البحتري «الإسم» في شعر له[3]، فقد «قطع ألف الوصل، وقد جاء بمثل هذا كثيرًا، وربما وجد في شعر الفصحاء، وهو قليل في أشعار الجاهلية»[4].

وإشارته إلى ندرته في أشعار الفصحاء والجاهليين تنبيه خفي على قبح هذه الضرورة وشناعة كثرتها في نظم شاعر حاذق كالبحتري.

وأغلب ما يأتي قطع الوصل في المصادر «مثل الاجتماع والارتفاع»[5]، وهو شائع في أشعار المحدثين كالبحتري ومن جرى مجراه لأنهم «يستكثرون قطع هذه الألف التي في المصادر»[6]، وقد جاء عن القدماء مثل ذلك كقول ابن قيس الرقيات: «الإتقاء»[7] في رواية من أنشده بقطع الألف، لكن كثرته في أشعار المحدثين ومجيئه في أشعار بعض القدماء لا يغيران من كونه يظل لدى الشيخ محسوبًا[8] من الضرورات.

---

(١) اللزوم: ٢/٦١٢. والمقصود قوله: هل انت.

(٢) نفسه: ٢/٢٤٦. والمقصود قوله: لأن أسلك، يريد: أسألك.

(٣) قوله: فيا حائلًا عن ذلك الإسم لا تحل ... وإن جهد الأعداء عن ذلك العهد. ديوانه: ١/٥٢٨.

(٤) عبث الوليد: ص ٨٣.

(٥) نفسه: ص ١٣٩.

(٦) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٤٤.

(٧) قوله: يتقي الله في الأمور وقد أفـ .... ـلح من كان همه الإتقاء. نفسه: ٢/١٤٤.

(٨) عبث الوليد: ص ١٣٠.

ويشير إلى نوع من التغيير يُهْمَزُ فيه حرف العلة وسط الكلمة فيصبح صحيحًا كقول العجاج في رواية[1] من ذكر أنه لم يكن يساند عند الإنشاد:

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي

فخندف هامة هذا العالم

ومنه قول أبي تمام: «اطَّأَدت»[2]، فالواجب لدى الشيخ «أن يكون اشتقاق «اطأدت» من الطود، بني على افتعلت من ذلك فقيل: اطَّادَت، ثم همز للضرورة. وليس في كلامهم الطأد بالهمز، وإنما قالوا: وَطَدَ»[3].

وربطُه هذا النوع من الهمز بالاضطرار إشارةٌ نقدية ضمنية إلى أنه لم يكن يجد فيه الخفة التي كان يجدها في تليين الهمزة القياسي، الجائِز من غير اضطرار لشيوعه في الشعر ومطلق كلام العرب، وهذا ما يفسر اقتصاره في تغيير أحوال الهمزة على الجائز المستخف كقوله «تُهَنَّا»[4] وهو يريد تُهَنَّأْ في بيت السقط:

وأنت أجل من عيد تُهَنَّا

بعودته فهنيت الجلالا[5]

وقوله:

من قال صادق لئام الناس قلت له

قول ابن الاسلت قد أبلغت أسماعي

فقد «خفف همزة الأسلت بأن ألقيت حركتها على ما قبلها وحذفت الهمزة، ونظيرها «مَسَلَة» في تخفيف مسألة، وهكذا تخفيف الهمزة المتحركةِ الساكنِ ما قبلها الصحيح»[6].

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٥.

(٢) في قوله: بالقائم الثامن المستخلف اطأدت ... قواعد الملك ممتدا لها الطول. ديوانه: ٣/٨.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/٨.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٣٠، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٤٤، حيث يشير إلى أن تخفيف الملأ جائز.

(٥) س. ز / شروح: ص ١١٢.

(٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٥٦.

ونعثر في أشعار الشيخ على ضرب آخر من التغيير لا يمكن حمله على الضرورة لأن الوزن لا يفتقر إليه ولا يتأثر به، كإبداله الهاء من همزة تئن في بيت الدرعيات:

تهن سليمى أن أصاب بعيرها

هزال فما إن بالسنام هنانه[1]

وكإبداله النون من لام لعلك في بيت اللزوم:

لعنك ينجاب الظلام فتهتدي

إذا عنك في رأد الضحى نهب العنك[2]

ونَفَسُ التبادي واضح في البيت كما هو واضح في طائيته المشهورة[3]، لكن تتبع أساليب التعجيب في شعره يكشف عن أن لجوءه في البيتين الأولين كان للمجانسةِ بين تهن وهنانه وهاءات البيت، والمجانسةِ بين لعنك وعنك والعنك، أما الوزن فيستقيم بتئن وتهن على السواء، كما يستقيم بلَعَلَّكَ ولَعَنَّكَ.

●●**الحقل الصرفي / المعجمي**: من المخالفة الصرفية إلى التغيير الدلالي المعجمي.

قد يكون أوجز ما نعرف به كل ما يلحق الكلمات في الشعر من نقصان وزيادة وتبديل لأحوال حروفها، أنه خروج بها من هيآتها وقوالبها الصرفية المألوفة إلى أوزان صرفية مغيرة، تلتقي كلها في كونها تخالف ما يتوقعه المتلقي وإن تفاوتت من حيث قربها أو بعدها منه.

فالحرص على إقامة الوزن قد يضطر الشاعر إلى بناء الكلمات غير بنيتها[4]، والإتيان بوزن صرفي مهمل لا تفتقر إليه العربية كقول الشاعر: (كأن فاها عَبُقُّرٌ

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٧٥.

(٢) اللزوم: ٢/٢١٥.

(٣) قوله: لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا.... س. ز / شروح: ص ١٦٠٦.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٢.

بارد...)، و«إنما هو على قول بعض الناس: عَبْقَر على مثال جعفر، وأما عبقر على هذه الهيئة فبناء مستنكر لم يذكره سيبويه في الأبنية»[1].

وقد ينبو ذوق الشاعر عن مثل هذه الأبنية فلا يقع في شركها، لكنه قد يضطر إلى الخروج بأصوات الكلمة إلى بناء تجعله قلَّتُه في بابه كالمعدوم، كما يتبين من قول الشيخ منبها على رجوح الضرورة في قول أبي عبادة:

أكـثـر الإشـفـاق يـرجـى نـفـعـهُ
بـعـد أن يـطـرح الخـل الـشـفِـقْ

فقوله: ««الشفِق» كلمة قليلة، لأن الكلام أشفق فهو مشفق، وشفيق مشارك المشفق كما قالوا: أمر معجب وعجيب وعذاب مؤلم وأليم، فيجوز أن يريد «الشفيق «فيحذف الياء، فأما قولهم: «شفِق» في معنى «شفيق» في غير ضرورة فقليل»[2].

ولا نعثر في شعر الشيخ على ما يمكن أن يعد عدولا إلى الأبنية المستنكرة، ولكننا نجد في سقطياته قوله:

عـجـب الأنـام لـطـول هـمَّـة مـاجـدٍ
أوفـى بـه قـصـر عـلـى أضـرابـه

فأضراب «جمع ضرب، والضرب أيضًا مصدر، وَفَعْلٌ لا يجمع على أفعال في أكثر الكلام»[3] كما ذكر الشيخ نفسه، وقد حاول البطليوسي الفرار من هذه المخالفة بترجيحه رواية «أترابه» على «أضرابه» لأنه الأقيس[4]، لكن الرواية الصحيحة ما أثبته أبو العلاء نفسه في شرح السقط وأكد البطليوسي أنه رآه في الضوء، أي أضرابه.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٥٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٤٦٩/٣.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٢٧ أ / تحقيق: ص ٨٢. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٧٢١.

(٤) شرحه / شروح: ص ٧٢٢.

وقد قلل االشيخ من مؤنة مخالفة هذا الجمع للقياس، بتجويزه أن تكون هذه الكلمة مجموعة على حد لفظ ما استعمل، لأنه يقال: ضربت الدرهم ضربًا، و«كان القياس أن يسمى الدرهم المضروب الضِّرب كما يقال: للمنقوض النِّقض وللمقبوض القِبض»[١].

وهذا التسويغ لجمع المصدر شبيه بما سوغ به قول أبي عبادة: «الأبخرة»[٢]، فحق «البخار أن لا يجمع في الأصل لأنه مصدر، فلا يحسن جمعه كما لا يجمع الهتاف... إلا أنه إذا اختلفت أصنافه جاز أن يتأول له وجه يجمع به كما قالوا: دعاء وأدعية...»[٣].

أما ما خالف المشهور وقل استعماله فبدا كالضرورة القريبة من اللحن فقد نفى الشيخ نفسه عنه الشبهة، بمثل تنبيهه على أنه أتى به وهو يعلم أن المختار[٤] غيره، كقوله في السقط:

يَــدُ يَـــدَت الْحــســنــى وأنــفــاس ربــهـا
تــقــى ولـــســـان لا يــحــرك بــالــلــسـن

فالمختار «أَيْدَتْ» لكنه ليس وحده المستعمل، لأن فعل «يدى» بمعنى «صنع جميلًا» قد جاء هو أيضًا في الشعر الفصيح[٥]. اللهم لك الحمد أمين.... ومن أهم المخالفات الصرفية التي بدا الشيخ حريصًا على إبراز المنحى الاضطراري فيها - حتى لا تتوهم أصلًا يقاس عليه - نقل الزنة الصرفية المستعملة من بابها إلى باب آخر له وزنه الصرفي الخاص به، كقول البحتري:

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٢٧ ب / تحقيق: ص ٨٢.
(٢) في قوله: بحق السواد من الأبخرة. ديوانه: ٢/٩٠٠.
(٣) عبث الوليد: ص ١٠٦.
(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ٣٦ ب / تحقيق: ص ١٠٩.
(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٣٦ ب / تحقيق: ص ١٠٩، حيث يورد قول الشاعر: يديت على ابن حسحاس بن عمرو .... وانظر بيت السقط في: س. ز / شروح: ص ٩٣٥.

إن الــذيــن جـــروا كـــي يــلــحــقــوه ثــنــوا

عـــنـــــه أعـــنـــــة ظـــــــلاع وطـــــــلاح

فالمعروف عند أهل اللغة «ناقة طليح»، ولا يقال ذلك للذكر، والجمع طلح وطلائح.

وطلاح جمع طالح إن كان ممن يعقلون، فإن «جعل ظلاعًا للإنس... فهو الباب، وإن جعلها لما ركب فهي ضرورة لأن فعالاً لا يستعمل في جمع فاعل، فيقبح أن يقال جمل بارك وجمال براك ولكن يقال بوارك وبرك. وطلاح حاله كحال ظلاع، فإن جعل للإنس فهو على المنهاج، وإن أريد به الركائب فالباب طوالح وطلح»(١).

ويستثني الشيخ من ذلك بعض الحروف الشاردة كفارس وفوارس التي يجمع فيها فاعل على فواعل رغم أنه ليس للمؤنث كامرأة عاطل ونساء عواطل، ولا لغير العاقل كجمل بارك وجمال بوارك، والعلة أنه «نعت يختص به المذكر دون المؤنث وغيره ليس كذلك، يقال: رجل قائم وامرأة قائمة، وجمل بارك وناقة باركة ولا يقال: امرأة فارسة لأن النساء ليس من عادتهن ركوب الخيل(٢).

لكن هذا لا يغير من أن الحكم لديه يظل أن كل استعمال للزنة الصرفية في غير بابها يحسب من الضرورات(٣).

ومما يلتبس من شعر الشيخ من هذا النوع فيحمل على الاضطرار حسب آراء بعض اللغويين قوله في السقط:

أشــــحـــن وقـــــد أقـــمـــن عـــلـــى وفـــازٍ

ثـــــلاث حـــــنــــادس يـــــرعـــين شــيــحــا

---

(١) عبث الوليد: ص ٧٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ٤٤٤/١.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٦/٢. وانظر السماع والقياس: ص ٢٠.

(٣) عبث الوليد: ص ٨٨.

فالوفاز «العجلة، واحد وفز، وقد أنكر بعض اللغويين وفازا وقال: الصواب أوفاز»[1]، لكن جوازهما عند آخرين[2] وورود أوفاز في الشعر القديم[3] دليل على أنه استعمل وفازا على القياس لا اضطرارًا.

ويقرب من ذلك قوله:

ولو رفعت سروجك في ظلامٍ
على بهمٍ جعلن لها وضوحا

فقد ذكر الخوارزمي محتجًا بأساس البلاغة أن أبا العلاء عنى بالوضوح الأوضاح[4].

وتظهر خصوصية هذا الضرب من الضرورات الصرفية التي يحل فيها وزن محل آخر في كونها تؤدي إلى الالتباس الدلالي وتوهم المتلقي معنى ليس هو المقصود، وقد نبه الشيخ غير ما مرة على وجوب مراعاة الفروق الدلالية اللطيفة بين المفردات المعجمية التي تشترك في جذور اشتقاقية واحدة ولا تتمايز معانيها إلا بأوزانها الصرفية التي تتقارب أحيانًا فتبدو كأنها توسع صرفي في الدلالة على نفس المعنى.

فقول الشاعر مثلًا: (خفت دموعك...)[5] راجع إلى الخفة التي هي ضد الثقل، إلا «أنهم يفرقون بالمصادر بين الأفعال التي أصلها واحد في الاشتقاق فيقولون: خف الشيء خفة إذا كان خفيف الزنة، وخف القوم خفوفًا إذا ارتحلوا، وخف في حاجته إذا أسرع»[6].

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٦٢. وانظر البيت في: ص ٢٦٢.
(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٦٣.
(٣) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٦٢.
(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٧٢. وانظر بيت السقط في: ص ٢٧١.
(٥) انظر قول أبي تمام: خفت دموعك في إثر الحبيب لدن ... خفت من الكثب القضبان والكثب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١/٢٣٩.
(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢٤٠.

ومثل ذلك أخطأ وخطئ، فالأول يستعمل للدلالة على مجانبة الصواب عن عمد بينما يدل الثاني على مجانبته عن غير عمد[١].

وقد أبهم على الشراح استعمال الشيخ لبعض الأوزان الصرفية المخالفة للمشهور فلم يعلموا أجاء بها مضطرًا أم على أنها لغة ندت عنهم، وأعني مثل قوله: «روضة مئناف»[٢]، وقوله في وصف الدرع: «وساعها»[٣]، فقد ذكر الخوارزمي أنه عنى بروضة مئناف روضة أنفا، وأنه لم يسمعه بهذا المعنى ولا بالوساع بمعنى الواسع في الدروع إلا في شعره [٤]، لكنه احترس من عد ذلك لحنًا أو ضرورة مستقبحة لأنه كان مقتنعا بأن الشيخ قدوة مأمون.

وتختص الأعلام بأنها معارف تدل على المسمين والمسميات دلالة تخصيصية تجعلها في الاستعمال غير قابلة – إلا في النداء – لأي نقصان أو تغيير يخرجها عن وزنها وهيئتها، فتفقد دلالتها التعريفية المخصصة، لكن الشعراء يجترئون عليها فيغيرونها في الضرورة[٥] فتلتبس بغيرها كما التبس «لبن» بـ«لبنان» في بيت لابن أبي حصينة [٦]، فلبنان «جبل بالشام ولبن جبل آخر، وقد ذهب قوم إلى أن «لبن» في قول الراعي:

سيكفيك الإله مُنَسَّمات

كجندل لُبْنَ تطَّرِدَ الصِّلالا

المراد به لبنان هذا الجبل فإنه حذف الألف والنون كما يغيرون الأسماء في الشعر فيقولون سلام يريدون به سليمان وثبات يريدون به ثابتًا»[٧].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣٥٦.

(٢) في بيت السقط: وأنا الذي أهدى أقل بهارة ... حسنًا لأحسن روضة مئناف. س. ز / شروح: ص ١٣١٩.

(٣) بيت الدرعيات: أمن الفتى من عند معقد زره ... حتى على القدمين ريع وساعها. الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٣٢٠ و١٩٧٩.

(٥) رسائله / عطية: ص ١٢٨.

(٦) قوله: فلما توسطنا اليفاع وأشرقت ... مذانب من لبنان بيض العمائم. ش. د. ابن أبي حصينة: ٢/١٣٥. وانظر الديوان:١/١٢٩.

(٧) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٣٥.

إن تغيير الأسماء في ترخيم التصغير[1] بجعل الزبار زبيرًا وقابوس قبيسًا يسوغه أن هذا الضرب من التصغير إذا جاء «حذف الأول الزائد، وإذا كان حرف مثله في الزيادة حذف معه، وليس حذفه لجوار ذلك الحرف وإنما هو محذوف للزيادة..... ولو رخمت منطلقًا لقلت: طليق فحذفت الميم والنون، وليس هذا الحكم متعلقا بالأول والآخر وإنما هو متعلق بالزائد والأصلي»[2]، لكن الشاعر المضطر لا يبالي بأن تكون حروف الكلمة المغيَّرة زائدة أو أصلية، فالضرورة قد تحمله على أن يتخلص من الحروف التي تفتقر إليها الكلمة ويقتصر على اللوازم وحدها، فيرد فعالًا وهو اسم فاعل إلى فعل وهو مصدر في سيار وسير[3]، أو ينقل فاعول إلى فعال في حازوق وحزاق، أو يبني «الخنساء وهي فعلاء على فعال»[4] في خناس.

ولا يعد الشيخ ذلك شاهدًا على ضعف شاعرية من يأتي به، فالشعراء الجلة[5] أنفسهم يضطرون فيغيرون الأسماء كما غيرها هو نفسه في قوله في إحدى درعياته:

لا تنتمي كبرًا إلى سابر
لكن إليها سابر ينتمي

فقد «كان الواجب أن يقول: (لا تنتمي كبرًا إلى سابور، لكن إليها سابور ينتمي) لأن الدروع السابرية تنسب إلى سابور»[6].

إن تجرؤ الشعراء على الأبنية الصرفية بتغييرها يعد تجرؤا على النظام المعجمي ومعانيه أيًّا كانت درجة التغيير، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الضرورات الصرفية هي في حقيقتها ضرورات دلالية تتفاوت من حيث خفاء تأثيرها في المعنى أو بيانه.

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٧ – ١٢٨، والصاهل والشاحج:ص ٤٤٥.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.
(٣) نفسه: ص ٤٨٠. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ١٦٦.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨ – ٤٤٩.
(٥) يقصد أبو العلاء بهذا النعت فحول الشعراء وحذاقهم. انظر رسائله / عطية: ص ١٢٨.
(٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٧٥٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.

وإذا كان هذا التأثير يختلف باختلاف طبيعة التغيير الذي يلحق أبنية الكلمات وحروفها في الضرورة بالزيادة والنقصان والتكسير والقلب والإبدال والإعلال... فإن تأثير ما نصفه بالضرورة الصرفية الدلالية أو المعجمية في المعنى يبلغ غايته القصوى عندما يصبح التغيير الاضطراري تخلصًا من زنة الكلمة ومن كل حروفها وحركاتها مع الاحتفاظ بمعناها لإلباسه زنة وحروفًا وحركات مستعارة من ملفوظ وحدة معجمية ثانية دون معناها، وأقصد بذلك أن الشاعر قد يستعير مضطرًا من الفعل دحرج - مثلًا - حروفه دون معناه ليعبر بها عن معنى الفعل «أكل»، إذا لم تسعفه الهمزة والكاف واللام في إقامة الوزن، وليس ذكر التعدية بمعنى فعل آخر[1] والإشراب والتضمين والمقارضة في الدرس النحوي إلا تأويلًا علميًا لأساليب واجه فيها الشعراء النحاة بملفوظات أفعال تعمل نحويًا في معمولاتها بمعاني أفعال أخرى غائبة عن السمع [2] لغياب حروفها، ومثل هذا كل ضروب الحمل على المعنى في البناء النحوي والصرفي[3].

وبعض العلماء يذهبون إلى أن هذا ليس من ضرورات الشعر، وأنه يجوز في مطلق الكلام[4]، لكن هذا الجواز - يظل كما يتبين من الشواهد التي يأتون بها - مقترنا بما كانت فيه المعاني متقاربة، أما ما تباعدت فيه المعاني فلا يمكن حمله إلا على الاضطرار أو الخطأ[5] لقوة اللبس الدلالي فيه.

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٢، حيث الإشارة إلى أن الشيخ أعمل الفعل بشم وعداه بمعنى الفعل المتعدي مل.

(٢) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٣، وخزانة البغدادي: ٦٧١/٣، حيث الآراء المؤولة لنصب المعمول بفعل لا يتعدى إلا بحرف جر.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٨، ٤١٦، ٤٦٦.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٧٩.

(٥) انظر الموشح: ص: ٤٥، حيث يذكر المرزباني أن الأصمعي خطأ زهيرًا لنسبته عاقر ناقة ثمود إلى عاد في قوله: أحمر عاد، وانظر: ص ٧٦ - ٧٧، حيث ينقل خبر تخطئة طرفة للمتلمس عندما وصف البعير بما توصف به الناقة فاستنوق الجمل.

وقد نبه الشيخ على أن بعض ما قد يبدو تغييرًا صرفيًا دلاليًا لا يحمل على الضرورة إذا كان لغة مستعملة في حقل تداولي معروف، كقول أبي ذؤيب الهذلي يصف ظبية: (بأسفل ذات الدَّبر قد ضاع جحشها..)، فقد «جعل ولد الظبية جحشًا في هذا البيت - وتلك لغة هذيل - كما يجعل بعض العرب ولد الحمار مُهرًا»[1]، لكنه يشير في سياق آخر إلى أن ذلك قد يكون لمجرد إقامة الوزن ولو كان التقارض الصرفي بين مترادفين، كقول أبي الطيب:

أيا أسدًا في جسمه روح ضيغمٍ

وكم أسد أرواحهن كلاب

فقد كان مراده - لدى الشيخ - «أن يقول: في جسمه روح أسد، فلم يستقم له الوزن فأقام الضيغم مقام الأسد»[2].

ويبدو أن الشيخ كان يميل إلى أن يظل هذا النوع من الضرورات المعجمية مقصورًا على ما ترادف أو تقاربت معانيه كقوله هو نفسه:

بها ركز الرمح السماك وقطعت

عرا الفرغ في مبكى الثريا بهُمَّع

فقد «نسب النوء إلى السماك الرامح وإنما هو للسماك الأعزل، غير أن العرب ربما نسبته إلى السماك الرامح لما بينهما من المناسبة، كما ينسبون الشيء إلى الشيء والمراد غيره»[3].

أما ما تباعدت مدلولاته فخلو شعره منهينبئ بأنه كان ينفر منه إلا إذا سوغه وروده في لغة معروفة أو شيوع التعريف به كالعلَم «تبع» في قول البحتري:

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٨/٢.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٦. وانظر البيت في ديوان أبي الطيب: ٣٢١/١. ومقصود الشيخ أن الشاعر كان يريد بناء الجناس على التفرقة بين المعنى المجازي والحقيقي للفظة أسد فلم يسعفه الوزن.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥١٧ - ١٥١٨.

هم ثأروا الأخدودَ ليلةَ أغرقت

رماحهم في لجَّة البحر تبعا

فالذي «غرق من ملوك اليمن لما أرهقته الحبشة هو ذو نواس الحميري، ولم يكن يقال له «تبع»، إلا أن هذا سيحتمله الشعر على أن يجعل كل ملك للعرب تبعًا كما جعلوا كل ملك للروم قيصر»[١].

ونخلص من هذا التتبع لأساليب العدول الصرفي في أشعار الشيخ ومن حصر أحكامه النقدية المتعلقة بها إلى أن الحقل الصرفي برحابته يحتمل نظريًا ضروبًا كثيرة من الضرورة، لكن ما يبعد من هذه الضروب عن شبهة القبح والرداءة والشذوذ يظل قليلًا، ولم تخرج ضروراته الصرفية في مختلف دواوينه عن هذا القليل إلا أبياتًا معدودة – لزومية في معظمها – أبدى فيها بعض التساهل[٢].

●●● الحقل النحوي:

يبدو العدول الاضطراري المخل بالقواعد النحوية ضيقا بالقياس إلى الحقل الصرفي، ويعود هذا الضيق النسبي إلى اقتران التغيير فيه بأواخر الكلمات حيث تظهر أو تقدر علامات الإعراب والبناء أو بمواقع الكلم من التراكيب النحوية المفيد بناؤها بأحكام وشروط لا يجوز الإخلال بها في مطلق الكلام، كما يعود إلى قوة شبهة الغلط واللحن فيها وقرب المسافة بين طرفي الخطأ والصواب، كما يتبين من رواية من نسب إلى أبي عبادة أنه قال جامعًا بين المضارع المرفوع والماضي في الجملة الشرطية: (وإن نشاءُ شرعنا في تطوله..)، فهذا في رأي الشيخ «غلط لا يجوز مثله على

(١) عبث الوليد: ص ١٣٣.

(٢) انظر ما تقدم (مبحث التغيير الحرفي)، حيث الإشارةُ إلى تساهله في اللزوم بمنعه بحتر من الصرف إذا حمل على الاضطرار، والإشارةُ إلى عدم تنوين محمد في بيت من السقط.

هذا الرجل، ولعله: وإن هممنا شرعنا، أو نحو ذلك مما يقوم مقامه مثل: إن صدينا وإن ظمينا، وهو كثير»[1].

وقد نجم عن قوة هذه الشبهة وعدم وضوح الحدود الفاصلة - أحيانًا - بين الضرورة واللحن والصواب أن العلماء اختلفوا في حكمهم على بعض الأساليب العلائية التي أتى بها في نثره وشعره، فقد عاب عليه الكلاعي أنه كان لا يراعي الإعراب في أسجاعه رغم أن لإتقان الإعراب في السجع - في رأيه - تأثيرًا عظيمًا، ولحنه بعضهم لذكره الخبر بعد لولا في قوله المشهور:

يــذيــبُ الــرعــبُ مــنــه كــل عــضــبٍ
فــلــولا الــغــمــدُ يمــســكــهُ لــســالا[2]

وعد بعضهم ذلك جائزًا لثقتهم في علم الشيخ ومعارفه اللغوية والنحوية[3].

ويتبين من دقة أحكام الشيخ ولطف المباحث النحوية التي خاض فيها، أنه كان يتعمد تجاوز القواعد المدرسية التي أصلها البصريون إلى درس نحوي موسع، يستثمر فيه كل الأحكام والأساليب اللغوية التي أثبتت الخبرة والغريزة الصافية سلامتها وفصاحتها، ولعل عدم تجرؤ كثير[4] من الشراح والعلماء القدامى على تخطئته وتلحينه كان احتراسًا من أن يسيئوا تأويل ما ليس لهم به علم من أحكامه وأساليبه.

ونجد لدى من اهتم بآثاره من المعاصرين ما يكشف عن أن بعض أقواله أبهمت عليهم لعدم شهرتها، فأساؤوا فهمها كما أساءت محققة الصاهل والشاحج تفسير قوله: «فمثله مثل الواو والياء اللاحقتين هاء الإضمار في مثل قولك: له وبه، يحذفان

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦.
(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٠٤.
(٣) انظر تعريف القدماء: ص ٤٦٩ وما بعدها، وانظر مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: ص ١٨٠ وما بعدها.
(٤) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٠٠ وما بعدها، حيث يشير إلى تأويل الخوارزمي وغيره لاستعمالاته النحوية المخالفة للمشهور.

عند الضرورة فربما بقيت الحركة وربما ألغيت كما قال الهمداني: (... سأجعل عينيه لنفسهِ مقنعًا) ... وقال آخر فحذف الحركة بعد الحرف: (يصلحه اليوم ويفسدهْ غدًا)...»[1]، فقد سكَّنَتْ خطأً هاء «لنفسه»، وحركت هاء «يفسده» وسكنت ما قبلها، بينما مقصود أبي العلاء حذف ياء الضمير مع إبقاء حركته في «لنفسه»، وحذفها أيضا في «يفسده».

وتعدى بعض المعاصرين سوء الفهم إلى مؤاخذة الشيخ على ما اعتبره في لغته النثرية والشعرية خروجًا عما أصله في أحكامه، حين استعمل «لم» الواقعة في جواب الشرط مجردة من الفاء.

فقد وقف الناقد على قول أبي العلاء مرجحًا رواية «لا يهم» على «لم يهم» في قول أبي عبادة:

أو أغفلوا حجة لم يلف مسترقًا
لها وإن يهموا في القول لم يهم

: (... ولو روي: «وإن وهموا في القول لم يهم» لقويت «لم»، إذ كان يضعف في كلامهم أن يكون الفعلُ الأولُ في الشرط والجزاء ماضيًا والثاني مستقبلًا، على أنه جائز وإن لم يكن مختارًا. وإذا قيل: إن يهموا لم يهم، فلم يُجَبِ الشرطُ بجوابه لأنه ينبغي أن يُجاب بالفعل أو بالفاء أو بإذا ...) [2]، وفَهِمَ منه - متوهما - أن الشيخ يشترط في استعمال «لم» في جواب الشرط اقترانَها بالفاء إذا كان الفعل الأول مستقبلًا، فحاسبه على عدم تقيده بذلك في كلامه، بينما المراد أن استعمال الجواب المقلوب ماضيًا لدخول «لم» عليه يحسن ويقوى إذا كان فعل الشرط ماضيًا، فإن أتى مضارعًا كان الأحسن عدم استعمال «لم» واعتماد الجواب على الفعل وحده، أو على جملة مبدوءة بالفاء.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٩.
(٢) عبث الوليد: ص ٢٠٨.

ولم يرِدْ في كلام الشيخ ما يفيد أنه قصد وجوب (اقتران «لم» بالفاء في جواب الشرط) كما توهم الباحث[١]، فضلًا عن أن كل الجمل التي احتج بها على خروجه عما أصله دخلتْ فيها «لم» على جواب لِفعلِ شرطٍ ماضٍ[٢].

ويرسم الشيخ للعدول النحوي طريقًا تتفاوت فيه التغييرات من حيث قربها أو بعدها من طرفي الضرورة الصريحة والجواز، إلا أنه يَشترِط في قبول أي تغيير نحوي منها أن يكون لإقامة الوزن، فإن استغنى عنه عدَّ ذلك من باب الغلط كما غلط من روى بيت أبي عبادة: (... وأطال في تلك الرسوم بكائي) بكسر الكاف في «تلك»[٣]، وقد «ادعى بعضهم أن كاف «ذلك» تُعرَبُ في الضرورات، وينشد:

وإنمـــا الـــهـــالـــك ثـــم الـــتـــالـــكُ

مـــدفـــع ضـــاقـــت بـــه المـــســـالـــكُ

كيف يكون النوك إلا ذلكُ وهذا لا يقبل ممن حكاه، إذ كان تسكين القافية لا مؤنة فيه ولا اضطرار»[٤]، وهو في رأيه من المتكلف المرفوض.

والمشهور في أساليب العدول - إن لم يجمع العلماء على أنها لغة جائزة أو ضرورة صريحة - أن تكون لغة لدى بعضهم وضرورة لدى بعضهم الآخر[٥].

وقد يرتبط ذلك بالقراءة النحوية المعتقدة كقول أبي عبادة:

يـــا مـــادح الـــفـــتـــح ويـــا آمـــلـــه

لـــســـت امـــرءًا خـــاب ولا مـــثـــنٍ كـــذبْ

---

(١) مذاهب أبي العلاء: ص ١٩٠.

(٢) انظر مذاهب أبي العلاء: ص ١٩٠.

(٣) عبث الوليد: ص ٢١.

(٤) نفسه: ص ٢١.

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٦٢، والصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

فقوله: «مثن» يجوز أن يكون في موضع نصب ورفع وخفض، فإذا «اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ فهو ضرورة عند سيبويه ولغة عند الفراء ليس بضرورة، وإذا جعل مرفوعًا فلا ضرورة فيه...»[1]، لأن الكوفيين يعدون من لغات العرب معاملةَ المنقوص المنصوب معاملةَ ما جاء منه مرفوعًا ومجرورًا، كقول الشاعر: (ولو أن واشٍ باليمامة داره...)، ولا يجوز ذلك عند البصريين إلا في الضرورة[2].

لكن الشيخ ينبه على نوع آخر من الضرورات النحوية لا يقع فيها الشاعر بمخالفة قواعد اللغة، ولكنْ بالمجيء بالجائز المخالف للعادة والعرف، ويقصد بذلك أن المتكلمين قد يميلون وهم يتداولون عدة استعمالا ت جائزة إلى تغليب بعضها على بعض، ثم يعتادون عليه فيصبح كاللازم ويصير الآخر كالمكروه، فإذا استعمل الشاعر الجائز المنسي عُدَّ ذلك ضرورة رغم أنه لم يُخِل بأية قاعدة نحوية.

ومن ذلك – لدى الشيخ – الأعلام المبدوءة بأل المجوزة كالعباس وما يجري مجراه، لإن أهل اللسان يقولون فيه مرة: ابن عباس فيحذفون الألف واللام، ويقولون مرة: العباس بن عبد المطلب فيدخلونهما وهو الأكثر، وإذا سمي المسمى باسمٍ أصلُه أن يكون صفة وشائعًا في الجنس مثل عين وقتب وسالم ونحو ذلك جاز دخول أل عليه، إلا أنهم «يجرون في ذلك على العرف فيقولون: محمد، ولا يعرف المحمد، ويقولون: الضحاك بالألف واللام، فلا يكادون يحذفونها منه إلا في الشعر»[3].

ويقصد الشيخ من إشارته إلى سلطة العرف أن الجائز يصير مردودًا مرفوضًا، إلا أن يضطر[4] الشاعر إليه فتجوز له العودة إليه والعادة لم تجر به، كأن يدخل الألف

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٢. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١/١٥٥.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) عبث الوليد: ص ٤٥. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٨.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٨.

واللام – مخالِفًا العرف[1] – على يزيد ومحمد ويحذفهما من الضحاك والمدبر، لأن المرجع في الاستعمال «ما يُتعارفُ بين الناس»[2].

وتعد علامات الإعراب وأخواتها في الموقع – أي علامات البناء – أكثرَ العناصر النحوية عرضة للتغيير الاضطراري، لوقوعها في أواخر الكلمات التي تظهر فيها آثار العمل النحوي أو تُقَدَّرُ عليها.

ويمكن رَدُّ جُلِّ المخالفات النحوية التي وقف عندها الشيخ في مؤلفاته ونبه على خفتها أو قبحها إلى تغيير العلامة.

ومن ذلك إحلال السكون محل الحركة، للإعراب كانت كما سكن امرؤ القيس ياء الفعل المضارع مضطرا[3] في قوله: (فاليوم اشربْ غير مستحقب..)، أم للبناء كما سكن أبو نواس هاء الإضمارفي قوله: (نديم قيل محدثهْ ملك...)، ويقبح مثل هذا – لدى الشيخ – قبحه في قول امرئ القيس، إذ «ليس ينبغي أن يحمل على قول من وقف على الهاء كما قال: («يابيذرهْ، يابيذرهْ، يابيذرهْ»)، وكما قال الآخر: (لما رأى ألاَّ دَعهْ ولا شبعْ)، لأن هذا حسن فيه إظهار الهاء إذْ كان الكلام تامًا يحسن عليه السكوت، وقوله: «محدثهْ ملك» مضاف ومضاف إليه، فلا يحسن فيه ذلك إذ كان الاسمان كاسم واحد»[4].

وقد رفض الشيخ رواية من اختار «مجاهدتْه» مسكنًا التاء في بيت أبي تمام:

يجاهد الشوق طورًا ثم يجذبهُ
مجاهدتْه القوافي في أبي دلفا

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٨.
(٢) عبث الوليد، ص ١٧٩.
(٣) انظر الصاهل والشاحج، ص ٤٦١، وما يجوز للشاعر: ص ١٠٥.
(٤) رسالة الغفران: ص ٤٣٥ – ٤٣٦. وروى بيت النواسي روايات أخرى للتخلص من هذه الضرورة القبيحة، انظر ديوانه: ص ٤٥١.

وعد ذلك جهلًا ممن رواه، وذهب إلى أن الأصوب[1] رواية: «إلى جهاد القوافي..».

ومثل ذلك في الرداءة – لديه – تسكين آخر الفعل الماضي، لأن إسكانه لم يجئ «في شعر فصيح، وهو من الضرورات القبيحة»[2].

وأقلُّ ضرورةً من تسكين آخِر الماضي الصحيح – لديه – تسكين يائه إذا كان الفعل معتل الآخر، لأن بعض العرب يسكن هذه الياء «إذا كانت البنية على فَعِلَ وفُعِلَ، ونحو ذلك مما يُرد إلى ما لم يُسم فاعلُه، وقد حكاه سيبويه وكأنه لغة لبعض العرب وليس بضرورة، إلا أن جمهور الكلام على غير ذلك...» [3].

ولا يبدو الشيخ مباليًا بآراء من جوزوا ذلك، فهو يصرح بأنه لا يحب[4] ذلك وإن جاز، لأن مثل قول الشبلي حسب رواية من أنشده بتسكين ياء نُودِيَ: (وإذا كان في القيامة نُوديْ...)، إنما «يوجد في أشعار الضعفة من المحدثين»[5].

ولعل المقبول من هذا التسكين الاضطراري – لديه ولدى العلماء[6] – ما كان في آخر المضارع المعتل، كقول أبي تمام:

إذا علا طود مجدٍ ظلَّ في نصبٍ

أو يعتليْ من سواه ذروة شعفا

فأو «ههنا بمعنى حتى، وسكن الياء ضرورة»[7].

وما يشكل في اعتبار هذا مقبولًا إشارته إلى الرداءة في بيت آخر يقول فيه الطائي:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢ / ٣٦٢ – ٣٦٣. ورواية الديوان (٢/٣٦٢): جهاده للقوافي..

(٢) عبث الوليد: ص ١٤٨. ومنه لدى الشيخ قول وضاح اليمن: قد خلطْ بجلجلان. نفسه: ص ١٤٨.

(٣) نفسه: ص ١٤٩. وانظر البيت بالرواية الأخيرة في نفس الصفحة.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٨٢، حيث قوله: «ولا أحب ذلك وإن كان جائزًا، وإنما يوجد في أشعار الضعفة من المحدثين».

(٥) نفسه: ص ٥٨٢.

(٦) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٥٢.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/ ٣٦٣.

جـديـر بــأن يـسـتـحـيـيَ الـلـه بـاديًـا

بـه ثـم يـسـتـحـيـيْ الـنـدى ويـراقـبـه

فتستحيي الثانية في البيت مرفوعة، وقد (رفعها لمكان القافية ولأنه لا يمكن فيها غير ذلك، ولو جعلها في موضع نصب لكان قد أسكن الياء في موضع التحريك وذلك رديء، والكوفيون يرون أن الناصب إذا لم يصحب الفعل فرفْعُه جائزٌ، ورفعه «يستحيي» أَوْكَدُ لِرَفْعِ «يراقبه»، لأن المرفوع يكون تابعًا لمثله)[1]، والراجح أنه يقصد بالرداءة القبح الذي سيتولد من مخالفة الفعل المرفوع في القافية للمعطوف عليه.

وأخف من ذلك تسكين ياء المنقوص كقول أبي عبادة:

ولِـمْ لا يـرى ثـانـيـك فـي الـسـلـطـة الـتـي

خصصت بـهـا ثـانـيْك فـي الجـود والـنـدى

فثانيك «التي في النصف الآخر في موضع نصب، وهو الذي يسمى خبر ما لم يُسم فاعلُه، وحقيقته أن المفعول الثاني من يرى إن كانت من رؤية العلم، فإن كانت من رؤية العين جعلت ثانيك التي في أول البيت منصوبةً على الحال، وهي في الوجهين محمولة على الضرورة لأنه سكَّن الياء في موضع فتحها»[2].

والملاحظ أن ما جاء به الشيخ من التغييرات السابقة كلها محصور في المقبول منها كما يتضح من تسكينه ياء الفعل في قوله:

أكـــان لـــهـــا فـــي غـــيـــر عـــدنـــان نـــســـبـــةٌ

فـتـأمـل أن تـعـصِـيْـك دون الـقـبـائـل[3]

ومن حذفه فتحة ياء المنقوص المنصوب في قوله:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/ ٢٢٦ – ٢٢٧.

(٢) عبث الوليد: ص ٨١.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٠٧١.

يمل بها السباسب والموامي

فتًى لم تخش همته ملالا

فقد سكَّن – كما ذكر هو نفسه – «ياء الموامي للضرورة»[1] كما سكَّنها في قوله:

إذا جلى ليالِيْ الشهر سيْرٌ

عليك أخذت أسبغها حدادا

فليالي «الشهر في موضع نصب، إلا أنه سكن الياء للضرورة»[2].

وتكثر هذه الضرورة لخفتها في شعره كثرةً تفيد أن غريزته كانت تستسهلها فتجدها مثل الاستعمال الجائز خفيفة، كما يدل على ذلك تسويته هو نفسه في شرحه لشعره بين قراءة التسكين الاضطراري وتسكين التخفيف، كما يتبين من القراءة الاختيارية لبيت السقط:

مقارعة أحجتها العوالي

مجنبة نواظرها الرقادا

فقد نبه في شرحه للبيت على أن أحجتها تروى «بالرفع والنصب، فإذا نصبت الأحجة فالعوالي مرفوعة بفعلها ولا ضرورة في البيت، وإذا رفعت الأحجة فموضع العوالي نصب، وتلك ضرورة لأن الياء تسكَّن»[3].

ونقيض التسكين تحريك ا لسكون في مثل قول طرفة:

اضربَ عنك الهموم طارقها

ضربك بالسوط قونس الفرس

فقوله: («اضرب» أمرٌ، إلا أنه أشم الباءَ حركةً لصحة الوزن...)[4].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٤ ب / تحقيق: ص ٨. وانظر البيت في: سقط الزند / شروح: ص ٥٨.

(٢) شرح التبريزي / شروح: ص ٧٧٤، وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر التنوير: ١/١٦٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٢١ أ / تحقيق: ص ٦١. وانظر الشروح: ص ٥٥٦.

(٤) انظر الشروح: ص ١٣٦٢ – ١٣٦٣.

ويقرب من هذين الضربين من التغيير استرجاع لين المعتل المحذوف لعلة نحوية وأو صرفية لإظهار السكون، كقول القائل: (ألم يأتيْك والأنباء تنمي)[1]، أو لإظهار الحركة في نحو «موال» «غوان»، «يصيران في الضرورة كصحاح الأسماء، وذلك بمشقة ليست بالخافية، كما قال الراجز: «قد عجبت مني ومِنْ يُعَيْلِيَا»[2].

ومقصودُ الشيخ مشقةُ إظهار الحركة، ويبدو أنه لم يحاول تفادي هذه المشقة في مثل قوله «ضاوي» في بيت اللزوم:

سماحك مجهولٌ وبخلك واضحٌ

ومجدك ضاويٌّ وجسمك حادرُ[3]

فتوسطُ اللزوميات ببعدها عن الجودة كان قد فرض على الغريزة المكبوحة السكوتَ عن مثل هذه المشقة المستثقلة.

وإذا كان تغيير علامة الإعراب في الضرورة يتأتى بتعطيل العمل النحوي وإلغائه، فإن إقامة الوزن تكون أحيانًا بتغيير التركيب نفسه للحصول على عمل نحوي مخالف للمعتاد، كإشراب اللازم معنى المتعدي ونصب المفعول به للتخلص من حرف الجر[4] كما يتضح من قوله:

ألا نبهنني قينات بث

بشمن غضى فملن إلى بشام

فالفعل «بشم» لازم، «وأبو العلاء هاهنا عداه تعدية الملال»[5]، لأن معنى بشم من كذا: سئم منه.

---

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٦٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٦.

(٣) اللزوم: ٤٢١/١. وفي الأصل: ونحلك واضح، والراجح أنه تصحيف. ويحتمل أن يكون من النحول.

(٤) انظر شروح السقط: ١٤٢٢/٣، حيث الإشارة إلى تعدية الفعل اللازم بَشِمَ ليصبح ناصبًا للمفعول به.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

وقد تكون – أي إقلمة الوزن – بجعل التركيب يحتمل أكثر من وجه كقوله في السقط:

وما تركت بذات الضال عاطلةً

من الظباء ولا عارٍ من البقرِ

فقد أوضح هو نفسه أن قوله «عار» هاهنا فيه ضرورة في الشعر كما قال: (ولو أن واشٍ باليمامة داره..)، فهذا على أن موضعَ «عار» نصبٌ. ويجوز فيه وجهٌ آخر، وهو أن يكون «عار» في موضع الرفع، ويكون الكلام قد تم عند قوله: من الظباء، ثم يبتدئ الكلام فيكون المعنى: ولا عار في هذا الموضع، وتكون «لا» في معنى ليس»[1].

ورغم رجحان الإخلال بشروط التركيب النحوي نحو طرف الخطأ يُعتبر لدى الشيخ أحيانًا نوعًا من العدول الاضطراري، كإعادة الضمير على غير مذكور في مثل قوله:

لو ان حصى المناخ مدى حدادٍ

أزارتها النحور من السأمِ

فالضمير (المستكن في «أزارت» للإبل وإن لم يجر لها ذكر..)[2]، أو كإعادته على ما حقه ألا يعود عليه كقوله:

وخفت ثقال في المجالس للنوى

فأهدى لها رب الغمام ثقالها

فالضمير (في «ثقالها» للمضاف إليه وهو الغمام، مع أن من حق الضمير أن ينصرف إلى المضاف لأنه المقصود بالذكر دون المضاف إليه)[3].

(١) ضوء السقط: ورقة ٧ ب/ تحقق: ص ١٨. وقارن بتأويله قراءة بيت البحتري... ولا مثن كذب. ما تقدم، وانظر البيت في: سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٥٧ – ١٤٥٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٥ – ١٩٢٦. وانظر بيت الدرعيات في نفس الصفحة.

ومثلهما مجيء اسم «إن» نكرة وخبرها معرفة في قول أبي الطيب:

وإن مُحالاً - إذ بك العيش - أن أُرَى

وجسمك معتلٌّ وجسميَ صالح

فقد يجوز في رأي الشيخ «أن يحسب هذا من الضرورات، وهو أقل مؤنة من كونِ خبر كان معرفةً وكونِ اسمها نكرةً، لأن اسم «إن» في حال التعريف والتنكير لا يكون إلا منصوبًا، وإذا قلت: كان زيد قائما، ثم قلت في الضرورة: كان زيدًا قائمٌ، فقد تغير اسم كان عن حال الرفع»[١].

وقد اكتفى في هذا الضرب بما هو أخف مؤنة كما يتبين من قوله في السقط:

تخب بك الجياد كأن جونًا

على لباتهن الأرجوانُ

فجون نكرةٌ، «وهو اسم كأن، والأرجوان معرفةٌ وهو خبرها، وهذا في باب «إن» أسهل منه في باب كان، وهو قولك: كان أسدًا زيدٌ. فأما قول الشاعر يصف الإبل: (كأن قرى نمل على سرواتها..) فهو أسهل من قولك: كأن ليثًا أخوك، لأن الاسم هاهنا نكرة والخبر كذلك لأنه جملة، والجملُ كلها نكرات»[٢].

ونظيره في السقط أيضًا:

مضمخًا ينظر في عطفه

كأن مسكًا لونُه الأسحمُ[٣]

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٦. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ١/٣٦٤.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١١ أ / تحقيق: ص ٢٧. وانظر شرح التبريزي / شروح: ص ٢٠٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٨٥٤.

ولا يخلو شعره من بعض الأبنية النحوية التي تبدو مخالفة لما أصله العلماء أو بعضهم، كحذفه نون جمع الذكور في غير الإضافة لتوسط حرف الجر بينه وبين ما حقه أن يكون مضافًا إليه، وذلك في قوله:

أعـــيـــدي إلـــيـــهـــا نـــظـــرةً لا مـــريـــدة

لها البيع واعصي الخادعي لك بالحال[(١)]

والحكم ثبوتها كما ثبتت في قوله هو نفسه:الطارحين لخوضِ الموت لامَهُمُ

سحبَ الأجِلَّة خلفَ الضمّرِ الشُّمُسِ[(٢)]

ونظيرُ ذلك من ضرورات القدماء حذفُ نونِ الجمع في قول الشاعر القديم: (..المُمْسِكو منك بحبل الوصال)[(٣)].

ومثله في مخالفة شروط البناء النحوي إبدال الشيخ من الاسم مرتين في قوله:

وطـــارقـــتـــي أخـــتُ الـــكـــنـــائـــن أســـرةٍ

وســـتـــرٍ ولحـــظٍ وابـــنـــةِ الـــرمـــي أربـــعِ

فقد (خفض «أربع» على البدل من الكنائن كأنه قال: أخت أربع الكنائن، وخفض الأسرة والستر واللحظ وابنة الرمي على عطف البيان، وهذا على رأي من يجيز عطف البيان في النكرات، والمشهور في عطف البيان أنه في المعارف خاصة وليس في النكرات. وليس ببعيد أن يكون بدلاً من الكنائن وإن كان قد أبدل منها الأربع، لأن البدل تَبْيينٌ بمنزلة النعت، فكما لا يمتنع أن يكون للاسم نعتان، كذلك غيرُ ممتنعٍ أن يكون له بدلان، ولكن هذا غير معهود ولا مشهور، وإنما المعتاد أن يُبدل من الشيء ثم يُبدل من بدله...)[(٤)].

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٣٢.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٠٩.

(٣) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٢.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٩٤. وانظر البيت في الصفحة ١٤٩٣.

ونظيره في المخالفة إقامته الضمير المنفصل مقام المتصل في قوله:

بها كانت جيادهم مهارًا

وهم مردًا وبزلهم فصالا

وتقدير الكلام: «كان هم مردًا»، والأصل: كانوا مردًا.

ولا يجوز عند سيبويه أن يقع «هم» موقع الواو من «ضربوا» ولا الواو والنون مِنْ «يضربون»، وأجازه المبرد في ضرورة الشعر»[1].

ويختلف النحاة في حكم الابتداء بالوصف دون اعتماده على نفي أو استفهام، والكوفيون يجيزونه حتى لا يحمل الكلام على تقديم الخبر على المبتدأ لعَدَمِ إجازتهم ذلك[2]، والبصريون يمنعونه[3] ويحملون ما جاء منه على تأخير المبتدأ، كقول القائل: (خبيرٌ بنو لِهْبٍ..)[4].

ومن مخالفات الشيخ التي تَجِدُ لها مرجعًا لدى المدرستين قوله في السقط:

ويطلب منك ما هو فيك طبعٌ

ومطلوبٌ من اللسن البيانُ[5]

وقوله في اللزوم:

فيا هِنْدُ وانِ عن المكرما

ت من لا يساور بالهند واني[6]

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٠، وانظر بيت السقط في: ص ٧٩.

(٢) الإنصاف في مسائل الخلاف: ١/٦٥.

(٣) أوضح المسالك: ص ٣٥.

(٤) نفسه: ص ٣٥.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ١٨٥.

(٦) اللزوم: ٢/٥٧٩. وانظر: ٢/٥٧١، حيث قوله: وانٍ زناد الشر في هذه الدنيا ...

ويبدو أن الشيخ اختار صورة التطابق مع الإفراد حتى تكون عدولا يسوغه لدى كل مدرسة ما ترفضه الأخرى، خلافًا للتطابق مع الجمع في مثل «قائمونَ الزيدونَ» الذي يحمل على تقديم الخبر على المبتدأ، وهو ما لا يجيزه الكوفيون، أو خلافًا لعدم التطابق في مثل «قائمٌ الزيدون» الذي يجب أن يحمل على الابتداء بالوصف، دون أن يكون المبتدأ مسبوقا بنفي أو استفهام يعتمد عليهما، وهو ما لا يجيزه البصريون.

وقد يستشف من تقديمه الخبر على المبتدأ في مثل قوله:

تــعــبٌ كــلــهــا الــحــيــاة فــمــا أعــ
ــجــبُ إلا مــن راغــب فــي ازديــادِ[1]

أنه أتى بذلك على مذهب البصريين.

وقريب من الابتداء بالوصف غير المعتمد على النفي والاستفهام، ابتداؤه بالنكرة في قوله:

عُــــمــــرانِ مَــــرًا لِــكــبــيــرٍ ولا
يــتــرك لــلــدامــر عــمــرانــا[2]

والنحاة لا يجيزون ذلك إذا لم تحصل بالنكرة فائدة [3].

لكن هذا الاحتراس لا يطّرد في كل استعمالاته المخالفة لشروط النظم النحوي، لأن بعضها يبدو تجرؤا على الأقيسة التي أصلها النحاة، كجمعه بين إضافة اسم التفضيل واستعمال من في قوله:

فــزيــنــتــمــاهــا فــي الــبــلاد وزادهــا
أحــقــكــمــا بــالــفــضــل مــن كــل فــاضــل

(١) سقط الزند / شروح: ص ٩٧٧.
(٢) اللزوم: ٢/٥٣٣.
(٣) انظر أوضح المسالك: ص ٣٧، حيث قول ابن هشام: «ولا يبتدأ بنكرة إلا إن حصلت به فائدة».

وهي جرأة جعلت الخوارزمي لا يتردد في وصفها بأنها لحن إعرابي[١].

ويعدُّ الشيخ من باب العدول الاضطراري الإخلال بالتناسب النحوي بين ما حقه التطابق من عناصر الجملة وألفاظها المتفقة، ومن مظاهر هذا الإخلال تأنيث المذكر من الأسماء للضرورة في مثل قول القائل:

وحمال المئين إذا ألحت
بنا الحدثان والأنف الغيور[٢]

وتذكير المؤنث للحاجة إلى إقامة الوزن في قول ابن جوين:

فلا ديمة ودقت ودقها
ولا الأرض أبقل إبقالها[٣]

وقد بدا الشيخ في مؤلفاته حريصًا على نسبة هذا النوع من المخالفات إلى حقل الضرورات، وذلك حتى لا يتخذ أصلاً يُحتج به على رسوخ التذكير أو التأنيث فيه، كما يتبين من إشارته إلى رجوح الاضطرار في قول الأعشى: (وكان الراح العتيق..)، فحذف الهاء من العتيق – في رأيه – ليس دليلًا «على تذكير الراح، لأنه يجوز أن يكون حذفها ضرورة»[٤].

ويسهل مثلَ هذه الضرورة – لديه – ويُسَوِّغُها قابليةُ اللفظةِ لأنْ تُحْمَلَ على معنى لفظة غيرها، تقترض منها التذكيرَ أو التأنيثَ الذي صُيِّرَتْ إليه اضطرارًا، كحمل الراح على الشراب في البيت السابق، وحمل أنثى الغول على المحبوب في قول عمرو بن يربوعٍ يصف فرارها بعد رؤيتها البرق: (رأى برقًا فأوضع فوق بكر...)، فقد ذكَّرَ العائدَ في الفعل «وهو يريد السعلاة، لأنه قد ذهب إلى الخليل أوالحبيب أو نحو ذلك»[٥].

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٠٧٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٧.
(٣) نفسه: ص ٤٣٧.
(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٩٢.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٤.

ويقبح عند الشيخ الرجوع عما عدل عليه في نفس الجملة إذا تقاربت الألفاظ كقول من قال في رواية بيت أبي عبادة:

أو كـالـعـقـاب انـقـضَّ مـن عـليـائـهـا
فــي بــاقــر الــصــمَّــان أو آرامــــه

فهذا في رأيه «رديءٌ جدا لأنه ذكَّر العقاب بقوله: انقض، فيقبح أن يرجع إلى تأنيثها مع تقارب اللفظ..»[١].

وقد جمع الشيخ في شعره بين تجنب مثل هذا القبح وبين مراعاة المُسَوِّغ المسهل للضرورة، وذلك في مثل قوله:

مــيــاه لــو طــرحــت بــهــا لجـيـنًـا
ومــشــبــهــهــا لمــيــزت انــتــقــادا

فالضمير «في مشبهها ينصرف إلى «لجينا»، لأن اللجين وإن كان مذكرًا فقد أنثه أبو العلاء على تأويل الفضة»[٢]، وأعاد التاء في «لميزت» على نفس التأويل لإقامة الوزن، وأنث الضمير في «مشبهها» - رغم أن عودته مذكَّراً على اللجين لا يكسر البيت - «لِيُوافِق فيه الضمير في «لميزت» من حيث التأنيث..... ومن القبيح أن يختلف صورتا الضميرين الراجعين إلى شيء واحد»[٣].

وخلافًا لوجوب المطابقة في الأبنية المغيرة المذكورة، يكون عدمُ جوازها هو الأصل في أبنية أخرى فيصبح التطابق هو الضرورة، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة: (ثلاث شخوص كاعبان ومعصر)، فالواجب: ثلاثة شخوص، لكن ما سهل الضرورةَ أنه «أنث الشخوصَ على إرادة النساء»[٤].

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٢.
(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٧. وانظر بيت السقط في: ص ٧٨٦.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٨.
(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٧. وانظر العمدة: ٢/ ٢٨٠.

ومن ذلك في شعر الشيخ قوله:

أشحن وقد أقمن على وفازٍ

ثلاث حنادسٍ يرعين شيحا

فتذكير «حندس» يستوجب تأنيث «ثلاث»، لكنه حذف الهاء حملًا على المعنى لأنه أراد ثلاث ليال[1].

ولم يستسغ بعض المعاصرين[2] هذا التأويل ظنًا منه أن الشراح تكلفوه لتأويل خطأ أبي العلاء في استعمال العدد والمعدود والتماس العذر له، والحملُ على المعنى[3] أشهرُ في الشعر والنثر من أن يكون تأويل الحنادس بالليالي مجرد اعتذار علمي عن خطإ الشيخ في شعره.

وكما يكون العدول بعدم مراعاة التطابق بين المؤنث والمذكر يكون بعدم مراعاته بين المفرد والمتعدد مثنى وجمعا، كقول الشاعر القديم: (فلم أر مغلوبينِ يفْري فَرِيّنَا..)، فقد قال: «مغلوبين يفري، وإنما يجب أن يقال: يفريان...»[4].

والمستخف السائغ من هذا الباب ما كان محتملًا للتأويل كقول ابن أبي حصينة:

خوص الأحجة ما انطوت حتى طوت

بيدًا تبيدُ الركبَ في غيطانه

فالهاء في غيطانه (راجعة إلى البيد، ووَحَّدَ لأنه ذهب بها مذهب الجنس كما قال سبحانه: «نسقيكم مما في بطونه»)[5].

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٢٦٢.

(٢) شاعرية أبي العلاء: ص ١٠٢.

(٣) انظر العمدة: ٢/٢٨٠.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٧٤.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٤٥، وانظر البيت في: ١/٣٩. وانظر سورة النحل/ الآية ٦٦.

وقد تكون المخالفة مستقبحة غير خفية، فتكون المطابقة أحسن للبناء من الضرورة المقيمة للوزن إذا استطاع الشاعر الاحتيال على البناء للتخلص منها وإيقاع المطابقة، ومما استثقله الشيخ من ذلك قول البحتري:

أحلى معاطيك كأسًا أو مناولها
معطيك خدًّا نقيًّا صحنه وفما

فمعاطيك (جمع معاط، وأحلى مبتدا، ومناولها واحد في موضع الجميع..... ولو أمكن أن يكون «مناول» مجموعًا لكان أحسن، ولكن الوزن اضطره إلى التوحيد..)[1].

وأقبح ما تكون هذه الضرورة عندما يكون اللفظ المُغَيَّرُ نعتا واصفا فيختل الكلام بعدم مطابقة الصفة للموصوف، لخروج النعت الواصف من الإفادة إلى التلبيس كما خرج في قول الراجز: (يا أيها الضب الخذوذان)، فهذا «البيت ينشد على أنه خاطب الواحد ثم خرج إلى خطاب اثنين، وهو على معنى قوله [تعالى]: [رَبِّ ارْجعونِ]، ومثل ذلك موجود إلا أن هذا البيت قبح فيه مثل ذلك لأن التثنية وقعت موقع النعت فتبين الخللُ في اللفظ»[2].

ولم يخل شعر الشيخ من هذا الضرب من العدول، لكن ما أتى به منه يدخل في حكم الجائز المقبول لاستناده إلى ما ورد في القرآن الكريم وأشعار القدماء، ولاحتماله التأويل بغيره، والمقصود قوله في السقط:

كأن أذنيه أعطت قلبه خبرًا
عن السماء بما يلقى من الغير

وقد نقل التبريزي عن أبي العلاء أنه قال: «الاثنان عندهم جمع، فلذلك جاز أن يخبر عنهما بأخبار الجمع.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٤.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩. وانظر سورة المومنون/ الآية ١٠٠.

وفي الكتاب العزيز: [قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض]، وقال الفرزدق:

فلو بخلت يداي بها وضنّت
لكان لها على القدر الخيار»[1]

والمراد في بيت السقط أن التاء في «أعطت» عائدة - تأويلاً - على الآذان المجموعة جمع غير العاقل.

وقد أول الخوارزمي - د ون أن يستبعد تأويل أبي العلاء - عدم إبراز ضمير الاثنين في الفعل بأن الشاعر نزلَ العضوين منزلةَ عضوٍ لأن المقصود به منفعة واحدة[2] هي السمع، ومن هذا الباب لدى الشارح كل الأشعار التي أعاد فيها أصحابها على الأعضاء المثناة ضميرًا مفردًا، أو عاملوا فيها المثنى معاملة الجمع، واحتج على عدم كون ذلك من الضرورات بقول أبي الطيب: (.. وعيناي في روض من الحسن ترتع)، لأن الوزن لا يمنع من أن يحل «عيني» بالإفراد محل «عيناي» بالتثنية[3].

وقد تعكس الصورة في بعض الجمل التي يكون فيها عدم التطابق هو الأصل في البناء النحوي، فتصبح المطابقة هي العدول والمخالفة، ويتجلى ذلك في مثل قول الفرزدق: (..يعصرن السليط أقاربه)، فلو «أنه في غير الشعر لكان الوجه: يعصر السليط أقاربه»[4]، لأن الفعل إذا تأخر استكن فيه الضمير فتكون الألف دالة عليه، وإذا تقدم الفعل فلا ضمير[5]، لأنه يلازم ضمير المفرد المستتر مفردًا كان الفاعل أم

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ١٤٦. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة. وانظر سورة ص/ الآية ٢١.
(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٦.
(٣) نفسه / نفسه: ص ١٤٧. ولنظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٣٤٤/٢.
(٤) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٨٢. وانظر قول الفرزدق (ديوانه ص٤٤): ولكن ديافي أبوه وأمه × بحوران يعصرن السليط أقاربه.
(٥) اللامع العزيزي / الوضح: ورقة: ٢٠٧.

جمعًا، فإذا ظهر في مثل قول أبي الطيب: (.. إذا اختلطا دم ومسيح) كانت الألف علامة الاثنين[1] لا ضمير رفع، وإذا كان واوًا عد علامةَ جمعٍ كما عدت التاءُ في «قامت» علامة تأنيث.

وبعض العلماء يجيزون مثل هذا العدول في الشعر وفي مطلق الكلام[2]، ويجعلون منه قوله تعالى: [وأسروا النجوى الذين ظلموا][3].

ويلحق أبو العلاء بهذا العدول جمع المشتق الجاري مجرى الفعل في رفع الفاعل، كقول أبي الطيب:

العارفين بها كما عرفتهم

والراكبين جدودُهم أُمّاتِها

فلو أن هذا الكلام منثور لكان الواجب في رأيه (أن يقال: «والراكب جدودهم» على التوحيد، لأن اسم الفاعل إذا تقدم جرى مجرى الفعل، فيقال: مررت بالراكب الخيل جدودُه وجدودُهم، لأن الألف واللام تنوب عن الذي والذين، وكذلك عن التي وتثنيتها وجمعها، فإذا ثنيت أو جمعت فهو على قول من قال: قمن النساء، وأكلوني البراغيث)[4].

ومن هذا الضرب من المخالفة في شعره قوله في السقط:

وإن سدَّد الأعداء نحوك أسهمًا

نكصنَ على أفواقهن المعابل[5]

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٧. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ١/ ٣٧٧.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٠١.

(٣) الأنبياء/ الآية ٣.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٢. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ١/ ٣٥١.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ٥٤٩.

ومن أوجه التناسب النحوي التي يقتضيها بناء الجمل في مطلق الكلام، التطابق بين أزمنة الأفعال عندما تكون ظروفا لأحداث واحدة تقع فيها، لكن المنظوم يضطر الشاعر أحيانًا إلى العدول عن هذه المطابقة إلى الصيغة الفعلية المقيمة للوزن، كما خرج أبو العلاء إلى صيغة الماضي في قوله:

ونستشفي بسؤر جواد خيلٍ

قدمت عليه إن خِفنا الجوادا

فقد عدل عن المستقبل إلى الماضي في قوله: «قدمت»، وهذا لأن القدوم غير واقع بعد، وكان الواجب أن يكون القدوم بلفظ المستقبل أو الماضي وإن كان له تأويل عند بعض الشراح[1].

ومثل هذه المخالفة[2] قوله:

كأن بفيه كاهنًا أو منجمًا

يحدثنا عما لقينا من الفجعِ

فقوله: «خوضوا» معطوف على «ظعنتم»، لكنه جعل المعطوف أمرًا والمعطوف عليه ماضيًا، وسوغ ذلك لدى الخوارزمي[3] من أن ظعنتم فيه معنى الأمر لوقوعه موقع الجزاء.

وتتيح الحروفُ والأدوات النحوية للشعراء مجالًا رحبًا للعدول، لسهولة التخلص من الأصوات المتحركة والساكنة إذا عاقت استقامة الوزن، وسهولة زيادتها إذا افتقر إليها، وذلك لشبهها من حيث قصرها الكمي وتحركها وسكونها بالحروف التي تبنى منها المفردات المعجمية.

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨١. وانظر بيت السقط في: ص ٧٧٩.

(٢) انظر بيتي السقط اللاحقين على التوالي في سقط الزند / شروح: ص ١٣٣٣ و٦٦٨.

(٣) شرحه / شروح: ص ٦٦٩.

ويتجلى هذا النوع من العدول النحوي في حذف الأداة من الكلام الذي يكون إثباتها فيه أحسن إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة[١]، كحذف أن الناصبة للفعل في مثل قول أبي الطيب: (... فما أقدر حتى الممات أجحدها)، فهذا لدى الشيخ «من مواضع حذف أن، والمراد: فما أقدر أن أجحدها...»[٢].

ومثله حذف أن الناسخة بعد «ويك»، و«ويك» (قلما تجيء في الكلام الفصيح إلا وبعدها أن المخففة والمثقلة...)[٣].

وقد يكون الحذف من الحرف جزئيًا فيذهب بعضه ويبقى عمله كما حذف الشيخ نون «من» في قوله مريدًا «من العراق»:

وليت قلاصًا ملعراق خلعنني

جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع[٤]

وهذا نظير قول الشاعر القديم يريد «على الماء»: (غداة طفت علماء بكر بن وائل...)[٥].

ويتجلى هذا العدول أيضًا في إدخال الأداة النحوية في غير محلها، كإدخال نون التأكيد «في غير مواطنها الستة كما قال جذيمة الأبرش:

ربما أوفيت في علم

تَرْفَعَنْ ثوبي شمالات»[٦]

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٠.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٢٥٠. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٣٧.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧٢.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ١٣٦٥.

(٥) شرح التبريزي / الشروح: ص ١٣٦٥. وهو من أبيات الكتاب.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٣.

وكإدخال أل على ما لم تجر العادة بدخولها فيه كقول الشاعر: (.. ولقد نهيتك عن بنات الأوبر)، و«إنما يقال: بنات أوبر، والواحدُ ابنُ أَوْبَرَ»[1].

وتمتلك بعض الحروف خصيصة نحوية تجعلها صالحة لأن تقيم الوزن بدخولها في الأبنية حين يكون دخولها فيها غير جائز، أو بخروجها منها حين يكون دخولها واجبا، مثل «اللام التي خرجت عند الضرورة من قول السموأل: (ليت شعري وأشعرن إذا ما..)، أراد: «ولأشعرن» في أحد القولين، ودخلت في قول الراجز: «أم الحليس لعجوز شهربه...»[2].

والملاحظ أن أبا العلاء اكتفى من هذه الرخص بما خف وسهل تأويله كإدخاله اللام للضرورة في قوله:

لشرفت القوافي والمعاني
بلفظك والأخلة والخليلا

وقد أولها الخوارزمي بأنها جواب لقسم محذوف، لأن القسم يجاب باللام[3].

وعلى عكس ذلك قوله مضمرًا لام الأمر في بيت السقط:

إن كنت مدعيًا مودةَ زينبٍ
فاسكب دموعكَ يا غمامُ ونسكب

فالراجح أنه جزم الفعل المضارع على إضمار[4] لام الأمر، كما أضمرت في أبياتٍ[5] احتج بها بعض العلماء[6] على جواز إعمال الجازم في الشعر مقدرًا وإن كان بعضهم استقبح ذلك.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٩٥. وانظر بيت السقط في: ص ١٣٩٤.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٢٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٥) كقول الشاعر القديم: محمد تفد نفسك كل نفس ...، والمراد: لتفد، فحذف لام الأمر. الإنصاف: ٢/٥٣٠.

(٦) انظر الكتاب: ١/٤٠٨ - ٤٠٩، والإنصاف: ص ٥٣٠ - ٥٣٣.

وقد تكون المخالفة في استعمال الأدوات النحوية بإدخالها على نفسها أو على غيرها[١] عند الضرورة، كما دخلت[٢] في قول الشاعر: (.. ولا لِلِما بهم أبدا شفاء)، وقول الآخر: (لَلَقَدْ كنا لدى أرحلنا..)، أو بإجرائها نحويًا مجرى غيرها، كما أجرى أبو العلاء «ليس» مجرى «لا» النافية في عدم العمل بها في بيت اللزوم:

إنمـــا المــــرء نـطـفـــةٌ ومـــــداه

خـطـفـةٌ لـيـس عـطـفـةٌ حـين يمـضـي[٣]

ومنه قوله في الدرعيات:

لـعـلــه أن يـــجـــيء مـــدرعًـــا

يـــوم رجـــوع الـنـفــوس فـــي الـــرمم

فقد (أجرى «لعل» حيث أدخل على خبرها أن المصدر ية مُجرى «عسى»، كما تُجرى عسى مُجرى لعل على طريق المقارضة[٤]).

●●●● حقل القوافي:

يصرح الشيخ في شرحه لبعض الدواوين بأن ما يأتي في الشعر من تخفيفِ همزٍ أو ممدودٍ في القافية ونحو ذلك «يجري مجرى الضرورات التي في حشو البيت»[٥]، وهو حكم يُلحق المخالفات التي تظهر في القوافي بالضرورات الحشوية التي يستعين بها الشعراء على إقامة الوزن، لكن سعةَ حقل الرخص والاحتمال في أواخر الأبيات واستسهالَ الغريزة لكثير مما يعرض لبناء القافية، يجعل ضروب التغيير فيها تتجاوز

---

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٥، ١٤٩.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٩٠ – ٤٩١، حيث يرد الشاهدان اللاحقان. وقد وجه ابن هشام دخول اللام على اللام في أولهما بأنه توكيد، وعدت المحققة ذلك أولى من حمل أبي العلاء ذلك على الضرورة، لسهولة اتقائها – في رأيها – بمثل: ولا للذي بهم أبدا شفاء. وقد غاب عنها أن هذا الاختيار يكسر الوزن.

(٣) اللزوم: ٢/٩٥.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٥٢. وانظر بيت الدرعيات في نفس الصفحة.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٨٤.

مفهوم الضرورة الوزنية إلى ضروب أخرى مستقلة عنها، يأتي بها الشعراء لغايات أسلوبية أخرى غير إقامة الوزن.

وقد تبين في مبحث سابق[1] أن ارتباط نظام القافية بمجموعة من الأنظمة اللغوية الأخرى كالإنشاد يجعل التغيير فيها يعارض أحيانًا الغاية التي يركب الشاعر من أجلها الضرورات، فتسكينُ القافية عند من استجاز ذلك[2] في مثل: (أقلي اللوم عانل والعتابْ..)، وحذفُ بعض حروفها في مثل: (عفت الديار محلها فمقامْ..)، يعتبران في حكم القوانين العروضية إخلالاً صريحًا بالزنة الايقاعية، بينما الأصل في الضرورة أن تكون وسيلة إلى إقامتها وصونها من الاختلال، وفي هذا التعارض ما يفيد أن مصطلح «ضرورة» لا يحيط بكل التغييرات التي تحتملها أبنية القوافي، وهذا ما يفسر اضطراب مفهومه لدى بعض النقاد القدماء عند حديثهم عن القافية.

فبينما يرد أحيانًا للإشارة إلى التغيير الذي يلجأ إليه الشاعر في القافية لإقامة الوزن، يرد أحيانًا أخرى لمجرد الدلالة على التغيير الإعرابي أو الصرفي الذي يلحق القافية، دون أن يكون لذلك أية علاقة بإقامة الوزن، كقول الشيخ مشيرًا إلى اختلافِ القدماء في قول علقمة: (... لبعض أربابها حانيَّةٌ حُومُ)، وذهابِ بعضهم إلى أنه أراد «حُمًّا» أي سودا فأبدل من إحدى الميمين واوًا: (وقيل: أراد «حَوْمًا» أي كثيرًا فضم الحاءَ للضرورة)[3].

وقد يُخصص مفهومُ المصطلح فيصبح مرادفا للعيب، أو دالًّا على مجرد عجز الشاعر عن الوصول إلى أسلوب غير معيب، فالخوارزمي عندما يذكر السناد وأنواعه يصفه بأنه «عيب وضرورة» [4]، والخويي يرى أن الإقواء «إنما يكون عند الإعواز والضرورة»[5].

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) انظر الكتاب: ٢٠٨/٤، والعمدة: ٢٦٩/٢.

(٣) رسالة الغفران: ٣٢٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ٥٨٥.

(٥) التنوير: ٣٥/٢.

إن ربط السناد والإقواء - وهما عيبان من عيوب القافية - بالضرورة، يجعل مفهوم هذا المصطلح يلتبس بمفهوم العيوب التي تلحق القوافي فتُضعف بناءها، بينما الأصل في استعماله الدلالة على العدول الذي يلجأ إليه الشعراء للتخلص من الخلل الذي يعرض للوزن.

ودفعًا لهذا الالتباس الاصطلاحي فإن الأسلم عند استعمال مصطلح ضرورة عند الحديث عن القوافي أن يكون مقصورًا على وصف التغييرات التي تلحق القافية لإقامة الوزن، أما ما سوى ذلك من المخالفات فيُكتفى للدلالة عليها بمصطلح ما يجوز في القافية وما أشبه ذلك.

وبين هذين التخصيصين يكون مصطلح «رخصة ورُخَص» إشارةً إلى مخالفات القافية بنوعيها المذكورين، أي التغييرات المقيمة للوزن ونظيراتها المؤثرة في الأصوات.

ومما نبه عليه الشيخ أن أهل العلم[١] كانوا يعدون من عيوب الشعر بعض المخالفات التي يأتي بها الشعراء في قوافيهم، كإبدال حرف من حرف في مثل قول الشاعر:

يــا قــبــح الــلــه بــنــي الــســعــلاة

عــمــرو بــن يــربــوع شــرار الــنــات

لــيــســوا بــأخــيــارٍ ولا أكــيــاتِ

فقد أراد «الناس» و«أكياس»، «فجعل السين تاء لتكون مع تاء السعلاة»[٢]، لكنه - أي الشيخ - كان يدرك بغريزته وخبرته الشعرية أن «الأواخر تحتمل ما لا تحتمل الأوساط والأوائل»[٣] في أبيات الشعر، وأن معظم ما يأتي به الشعراء فيها من تغيير

---

(١) انظر ضوء السقط: ورقة ٤٨ أ / تحقيق: ص ١٤٣.

(٢) ضوء السقط / ورقة ٤٨ أ / تحقيق: ص ١٤٣.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٨٤.

يكون أيسر مما يأتون به في الحشو، «لأنها موضع حذف واقتصار» [1]يسهل فيه التغيير ويكون أحيانًا هو المختار[2].

ويمكن تصنيف مختلف الرخص التي يستعين بها الشعراء لتفادي الإخلال الايقاعي الوزني أو الصوتي النغمي بالقوافي صنفين:رخص نحوية ورخص صرفية.

أما النحوية فيجوز عد التقييد أشهرَها وأسهلَها في السمع، ويلجأ إليها الشعراء عندما تختلف حركات الرويات - إعرابية وبنائية - في القصيدة، فيكون تسكينها هروبا من كسر الوزن، أو تبرئة للقافية «من لحاق العيوب»[3] وثقل الإصراف والإقواء، كما برأ الأعشى قوله:

لعمرك ما طول هذا الزمنْ

على المرء إلا عناء معنْ

فقد «جمع بين قوافيه وهي مختلفة النجار، لأنه قال: الزمن فسكَّن، ونونه في الأصل مكسورة، ثم قال: معن، فحذف من الكلمتين حرفين، وجعل النون التي أصلها السكون مع النون التي أصلها الكسرة. وقال فيها: (..ما قد رجنْ) فجاء بنون أصلها الفتح، وقال فيها: (إذا ما انتسبت له أنكرنْ) يريد: أنكرني، فجعل مع النونات التي تدخل لسلامة آخر الأفعال الماضية من الكسر، وهي مباينة لنون زمنْ ومعنْ ورجنْ»[4].

والملاحظ أن التقييد رخصة خفية مستخفة كثرت في الشعر العربي واطردت حتى نسيت، وأصبحت أصلًا ثانيًا في البناء الشعري بعد الإطلاق يختاره الشعراء أحيانًا لمجرد الترنم بالوقف على بعض الحروف الساكنة، كما يتبين من غير قليل من

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١١٣.

(٢) نفسه: ٢/١١٣.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

(٤) نفسه: ص ٤٥٠. ومفعولُ جعل في النص هو «التي».

القصائد المقيدة التي يجوز[1] إطلاقها فيتغير ضرب وزنها دون أن يؤدي ذلك إلى إقواء أو كسر.

ويتجلى ما سوى التقييد من مخالفات القافية النحوية في تغيير حركات البناء والإعراب لتجانِسَ أصوات الرويات، لكن قوة شبهة اللحن في هذا التغيير يجعل احتماله مقترنا بوجود تأويل يضعف هذه الشبهة، كما أوِّل كسر عين «هدع» المبنية على السكون في بيت السقط:

فناديت عنسي من دياركم هلا
وقلت لسقبي عن حياضكم هِدْعِ

فهِدَعْ «بكسر الهاء وفتح الدال وسكون العين كلمةٌ تسكن بها صغار الإبل إذا نفرت»[2]، وأما هدْعِ بسكون الدال وكسر العين فقد ذكر الخوارزمي أنه غير معروف، إلا «أن الميداني ذكر عن أبي الهيثم أن كل صوت به يزجر الإبل فإنه يخرج مجزومًا، إلا إن وقع في قافية فيحرك إلى الخفض»[3].

ومثل هذا التأويل مفقود في قول أبي عبادة بانيًا المعرب المجرور على الفتح:

باد بأنصفة العافين يزلفهم
على الأشقَّاء فيها والقرابينا

فإن صح أنه وضع القرابين في هذا الموضع فهو - في رأي الشيخ - وَهْم، «لأن القرابين جمع قربان وهو جليس الملك... وإنما أجراه مجرى المسلمين ظنًّا منه أن ياءه

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠، حيث قول الشيخ شارحًا قول الشاعر (ربع تعفت باللوى عهوده): (الاختيار في وقف الهاء ووصلها إلى المنشد)، والفصول والغايات: ص ٩١، حيث يورد قول الراجز (أضربهم باليابس): «إن شئت قيدت وإن شئت أطلقت، وكذلك قول أبي النجم: الحمد لله الوهوب المجزل». وانظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٥٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٥٦.

كياء الجمع التي تكون واوًا في الرفع، وهذا بعيد جدًا... وإنما الوجه خفض القرابين في القافية»[1].

وذكر الشيخ من تغييرات القافية النحوية التي أُجْمِعَ على جوازها مع استحسان الأصل قول أبي تمام:

فمضى لوَ ان النار دونك خاضها

بالسيفِ إلا أن تكون النار

فقد «رفع النار في آخر البيت وذلك جائز بلا اختلاف، والنصب في هذا الموضع أحسن لأنه يقتضي الضمير إذ كان المعنى: إلا أن تكون النارُ التي تُخاض النارَ التي هي جهنم»[2].

ولم يخرج ما جاء به الشيخ في سقطياته من المخالفات النحوية للهروب من عيوب القافية عما يجوز ويقرب تأويله، كقوله:

كفى بخضاب المشرفية مخبرًا

بأن رؤوسًا قد شقين وهام

فالعطف على «رؤوسًا» يقتضي «وهاما»، لكنه «عطف على الضمير المتصل في شقين... وهذا من ضرورات الشعر»[3].

وأوَّل التبريزي[4] الرفع بتقدير فعلٍ يدل عليه قوله: شقين، وجوَّز العطف على الضمير فيه.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦ – ٢٢٧. وانظر البيت في ديوان البحتري: ٢٢٠٢/٤.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٣/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٠٩. وانظر البيت في ص: ٦٠٨.

(٤) شرحه / شروح: ص ٦٠٨.

ومثل ذلك في تجنب الإصراف قوله:

خيلك طول الزمان قائلةٌ
أما لذا غايةٌ فيقصدها

فالقياس (في قوله «فيقصدها» النصب، لأنه في جواب الاستفهام وقع، ألا ترى إلى ما أنشده حمزة في الأمثال: (ألا سبيلَ إلى خمرٍ فأشربَها) بنصب: «فأشربها»، إلا أن أبا العلاء هاهنا قد ضمنه معنى التمني فأجراه مجراه، كأنه قال: خيلك طول الزمان تقول: نود لو تكون له غاية فيقصدها)[1].

ومن ضرورات القافية التي جاء بها الشيخ لإقامة الوزن قوله في اللزوم:

فاء لك الحِلم فالْهُ عن رشإٍ
خالط منه عَرفُ المدامةِ فَا[2]

فالقياس «فما»، وحذف الميم للتخلص من حركتها كالعجاج في قوله: (خالطَ من سلمى خياشيمَ وفا)[3].

ويعد من باب الجمع بين الضرورة وبين ما يجوز في القافية، قوله مقيمًا الوزن ومتجنبًا الإقواء بتسكين ياء المنقوص المفتوحة:

وغاض مياهنا إلا فرندًا
إذا نكزَ الموارد جاش طام

فالتأويل الأجود لدى الشيخ (أن يكون «طام» في موضع رفعٍ كأن التقدير: جاش فرند طام، وإن جُعل في «جاش» ضمير يرجع إلى الفرند فموضع طامٍ نصبٌ على الحال، ولولا بناء القافية لوجب أن يقول طاميًا)[4].

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٢٥، وانظر البيت في نفس ص: ٨٢٤.

(٢) اللزوم: ٢/١٦٠.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ١١، حيث يحمل ابن هشام ذلك على الشذوذ أو نية الإضافة، أي: خياشيمها وفاها.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٦٩ أ / تحقيق: ص ١٩٧.

ويبدو حقل الرخص الصرفية في القوافي أوسع وأرحب كما هو الشأن في الضرورات الوزنية، ويلجأ الشعراء إلى التغيير الصرفي للفرار من كسر الوزن أو من عيوب القافية كقول أبي عبادة في إحدى الروايات:

فــداؤك أقــوامٌ إذا الحــق نـابـهـم

تـفـادوا مــن المـجـد المـطـل نـواكـلا

فقوله «نواكلا» في القافية - إن صحت الرواية - «يجوز في ضرورة الشعر، لأن باب فاعل إذا كان وصفًا لمن يعقل من المذكرين أن يجمع على فُعَّل وفُعَّال..»[1].

ومن هذا الضرب من التغيير في شعر الشيخ قوله:

تـريـك ربـيـعًـا فـي المـقـيـظِ كـأنـهـا

لـدجـلـة بـنـت مـن صـفـاء ودجـال

فدجلة «نهر العراق، وأما دجال فقد عنى به دجيلا وهو أحد الفراتين، كما قال في قصيدة أخرى في صفة درع:

فـارسـهـا يـصـبـح فـي لجَّـةٍ

مـن دجـلـة الـزرقـاء أو مـن دجـيـل

إلا أنه لما لم تساعده القافية أقام الدجال مقامه لتقارب معنييهما»[2].

وتتنوع الرخص الصرفية في القوافي بتنوع الغايات التي يسعى إليها الشاعر وهو يعدل عن الأصول إلى غيرها، لكنها تُرد كالرخص النحوية إلى نوعين اثنين يحددان الغاية من كل تغيير يلحق القافية: أولهما ضرورة صريحة يركبها الشاعر لإقامة الوزن كتثقيل المخفف، مثل ميم الأضخمِ في قول رؤبة: (ضخم يحب الخلق

---

(١) عبث الوليد: ص ١٦٤. والرواية المشهورة: «تواكلا». انظر الديوان: ص ١٦٠٤.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٢٤. وانظر بيت الدرعيات المشروح في: ص ١٨٢٣، والبيت المشار إليه في: ص ١٩٣٣.

الأضخمَّا)[1]، وكتخفيف المشدد في قول الراجز: (وابنًا لِصُوحَانَ عَلى دينِ عَلِيْ)، فقد «خفف الياء من عليٍّ، لما احتاج إلى ذلك»[2].

والثاني تَجَوُّزٌ يستسهله الشاعرُ لا لإقامة الوزن، ولكن لإقامة البناء النغمي الصوتي، كتنوين المقصور للتخلص من ألف الردف في قول أبي الطيب من قصيدة قوافيها مجردة:

آخــرُ مــا المَــلْــكُ مُــعَــزًّى بــه
هــذا الــذي أثــرَ فــي قــلْــبــه

فقد «جعل التنوين في قوله «معزًّى به» بمنزلة الحروف الصحاح لأنه موازنٌ لِلاّمِ في قلبه، ولو وقع في موضعه اسمٌ مؤنثٌ لا ينصرف نحو حبلى وسكرى لجاز صرفُه على الضرورة، فذلك لا يوجد في الشعر القديم إلا أنه جائز على القياس، ولا يوجد شعرٌ جاءت فيه سلمى ونحوها مصروفة، لأن ألف التأنيث في زنة التنوين فلا يحتاج إلى الصرف، ألا ترى أنه لا ضرورة تدعو إلى تنوين سلمى في قول الشاعر: (وكم من مهمه من دون سلمى...)، وإذا وقعت في مثل هذه القافية التي لأبي الطيب جاز تنوينها لتخرج من حال اللين إلى حال التنوين، وهو يقوم في هذا الموضع مقام ما صح من الحروف ولم يكن فيه لين»[3].

وعكس ذلك مع وحدة الغاية تغيير الحركة فرارًا من سناد الردف والحذو، كضم حاء «حَوْم» المفتوحة في قافية بيت علقمة السابق[4].

ويبدو من كثرة تجرؤ الشعراء على تغيير أبنية القوافي أن حقل الرخص الصرفية يسمح بأكثر مما يسمح به حقل الرخص.

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٦٥.

(٢) نفسه: ص ٩٢.

(٣) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٦٦. وانظر ديوان أبي الطيب: ١/٣٣٥.

(٤) قوله: كأس عزيز من الأعناب عتقها ... لبعض أربابها حانية حُومُ. انظر رسالة الغفران:ص ٣٢٩.

النحوية، لكن تنبيه الشيخ على تفاوت ضروب التغيير من حيث خفتها وثقلها وقبحها، يدل على أنه كان يذهب إلى أن الاكتفاء بأخفها وأخفاها في الغريزة هو الاختيارالأسلم في بناء القوافي.

فتخفيف المشدد فيها جائز - لديه - عند الحاجة إليه، لكنه يكثرفي المطلق منها لثقله البين في السمع، وهروبًا من هذا الثقل آثروا[١] تسكين ياء النسب إذا وقعت في آخر البيت مخففةً، لأن تسكينها عند الوقف عليها يكون أسهل وأخف[٢] في السمع، كما يتجلى من قول أبي العلاء في اللزوم:

سينسى كل ما الأحياء فيه
ويختلط الشامي باليماني[٣]

وخلافًا لذلك يكثر تخفيف المشدد في القوافي المقيدة[٤] لسهولته فيها، كقول لبيد:

من هداه سبل الخير
اهتدى ناعم البال ومن شاء أضلْ

فاللام في «أضل مشددة، وخففها في القافية تخفيفا لابد منه...»[٥].

ومنه قول الشيخ:

طيف حمام زارني في الكرى
فمرحبًا بالطيف لما ألَمْ[٦]

لكن هذه السهولة تصبح لديه شديدة بينة إذا اقترن التخفيف في نفس القافية بتغييرٍ آخر كالحذف في قول لبيد: (..بيديه كاليهودي المُصَلْ)، فقد أراد «المصلي فحذف الياءَ وخفف.

(١) شعر ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.
(٢) نفسه: ١١٣/٢.
(٣) اللزوم: ٥٦٨/٢.
(٤) شعر ابن أبي حصينة: ١١٦/٢.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٤.
(٦) اللزوم: ٤٨٦/٢.

وأشد منه قوله: (... رهط مرجوم ورهط ابن المُعَلْ)، يريد «المعلّى»، فحذف الألفَ وهي أوجبُ ثباتًا من الياء»[1].

وقريب من ذلك في البيان والشدة الجمع بين تخفيف المشدد وترك الإعراب، لأنهم «إذا تركوا حركة المعرب لم يضيفوا إليها تخفيف المشدد»[2].

ويجعل العلماء تشديد المخفف من الأساليب التي تجوز للشاعرعند الحاجة إليها كما قال الأسدي: (تَعَرُّض المهرةِ في الطِوَلِّ)، فقد أراد «الطولِ فثقَّلَ اللامَ اضطرارًا»[3]، وذلك ونظائره كالإفكلِّ والقسطلِّ - في رأي الشيخ[4] - من الضرورات الصريحة، ومجيئُها في الشعر يكون لديه في القوافي أقلَّ مؤنةً منه في الحشو، كما يفهم من قوله مؤولًا تشديد المخفف في حشوِ بيتٍ لأبي تمام قال فيه حسب رواية أبي العلاء:

أيــهــا الــغــيــث حــيَّــهــلًا بمــغــدا

كَ وعــنــد الــسُّــرى وحــيــن تــؤوب

فقد (شدد «حيَّهلًا»، ولا تعرف إلا مخففة اللام ... ويجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب، ولو كانت في قافية لجرت مجرى قوله: «كأن مهواها على الكلْكَلِّ»)[5]، إلا أن تشديد المخفف يظل لديه تغييرًا «ينكره السمع وتنفر منه الغريزة»[6]، لخروجه بالألفاظ عن حال العرفان كما خرجت عنه بالتشديد اللام المخففة في قول هميان في قوافي أرجوزته:

والــقــطــر عــن مــتــنــيــه مــرمــعــلٌّ

وهــو إلــى الأرطــاة مــســتــظــلٌّ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.

(٢) اللامع العزيزي: ورقة ٢٦.

(٣) ما يجوز للشاعر: ص ٦٥. وانظر: ص ١٠٧.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨ - ٤٧٩.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢٩٣. ورواية الديوان (١/٢٩٢): أيها الغيث حَيِّ أهلاً...

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.

يـــقـــول: أصـــبـــح لـــيـــل لـــو يـــفـــعـــلُّ

حـــتـــى إذا الـــصـــبـــح بـــدا الأشـــعـــلُّ

ظـــل كـــســـيـــفٍ شـــافـــه الـــصـــيـــقـــلُّ

فليس مراده في الأبيات الأخيرة إلا يفعلُ والأشعلُ والصيقلُ.

ومن أخف ضروب التغيير الصرفي في القوافي لديه تخفيف الهمزة لتصير وصلًا للروي، و«لا اختلاف في أن ذلك جائز، ومنه قول عبد الرحمان بن حسان: (يضجج رأسه بالفهر واجي)، فأصله واجئ بالهمز، ولكنه خفف لأجل القافية»[1].

ورغم حكم الشيخ بسهولة هذا التخفيف في السمع نبه على تفاوته باختلاف الحركة السابقة للهمزة، فكل همزةٍ في آخر الكلمة مفتوحٍ ما قبلها يجوز أن تُجعل إذا خففت ألفًا، وذلك بالوقف عليها وتسكينها، وإذا سكنت جاز النطق بها على حالها وجعلها ألفًا، فإذا كان ما قبلها مضموما ووقف عليها في مثل «لؤلؤ» فالأجود – لديه[2] –، أن ينطق بها على حالها، لأن ذلك أخف في السمع من جعلها واوًا وإن جاز ذلك، أما إذا كان قبلها كسرة ووقف عليها ساكنة في مثل يخطئْ فإن الأجود جعلها ياء بغير همزة[3].

ويكثر تغيير الهمزة في قوافي أبي العلاء كثرة يفسرها سهولة تخفيفها وتليينها في الغريزة، سواء سكنت في مثل قوله:

حـــــرامٌ أن يـــــراق نجـــيـــع قـــرنٍ

يـــجـــوب الـــنـــقـــع وهـــــو إلـــــي لاجـــي

يـــهـــون عـــلـــي والحـــــدثـــــان طـــاغٍ

أتـــنـــذرنـــي الـــفـــوارس أم تـــفـــاجـــي[4]

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١١٣.

(٢) نفسه: ٢/١٩٩.

(٣) نفسه: ٢/١٩٩.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٦ – ١٧٣٩. وانظر قوله: ... بين الصراة والفرات يجتزي. سقط الزند/ شروح: ص ٤١٤.

أم حركت في مثل قوله:

كـنـي مـحـمـد نـسـبـي مـفـيـدي
وداك والـهـوى أمـر بـدي[1]

فالمراد بالبدي البديء أي العجيب، و«أبو العلاء لين الهمزةَ فيه»[2].

وإذا كان تغيير الهمزة الساكنة في حشو البيت بتحقيقها أو تخفيفها يعد من الجائز المطلق الذي لا علاقة له بالضرورة، لأن الوزن لا يتأثر بهذا التغيير سواء نطق بها محققة ساكنة أم لينت، فإن هذا الجواز في القوافي يكون مقيدًا باختيار وجه من الوجهين دون الثاني كما يتبين من تنبيهه على وجوب تفادي سناد الردف في قوله: «ولابد ههنا في الشأس من همز لأجل القافية»[3]، وكذا من تليينه همزة شأوه لتصير ردفا في قوله:

عـلـى أمم أنـي رأيـتـك لابـسًـا
قـمـيـصًـا يـحـاكـي المـاء إن لـم يـسـاوهِ
وذاك لـبـاسٌ لـيـس يـجـتـابـه الـفـتـى
فـيـخـتـلـف الأهـواء فـي بـعـد شـاوه[4]

إن النتيجة الثابتة التي نخرج بها من تتبع مختلف أحكامه على ضرورات الحشو ورخص القافية أن أواخر الأبيات تحتمل من التغيير أكثر مما تحتمله أوساطها وأوائلها لأنها موضع الوقف، والوقفُ مَراحٌ إنشادي يتحلل عنده الشاعر – لرحابة حقل العدول فيه – من كثيرٍ من القيود التي يلزمه بها بناء الجملة الشعرية، ولخفاءِ جل ما يقترن بالوقف من تغييرٍ وسهولتِه وخفتِه، نجد الشيخ يميل إلى عد بعض

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٣.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٢٤.

(٣) رسالة الأخرسين/ رسائله/ إحسان عباس: ١/٥٧.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٩. وانظر تفصيل الكلام على تحولات الهمزة في القوافي في ما تقدم: القسم الثالث.

المخالفات التي يجر إليها أساليبَ جائزة غير محسوبة من الضرورات، كنقل حركة الموقوف عليه إلى الساكن الذي قبله في مثل قول الراجز:

قد علمت بيضاء من بني فهِرْ

نقية الوجه نقية الصدِرْ

لأضربن اليوم عن أبي صخِرْ

يريد فهْرْ والصدْرْ وصخْرْ، وهذا لدى الشيخ يستعمل «في الوقف وليس بضرورة»[1].

وما يشكل في هذا الحكم أنه لا يعد هذا العدول ضرورة رغم أن الوزن لا يستقيم إلا به، أي رغم كونه ضرورة صريحة، وما نرجحه أن الشيخ أراد بقوله «وليس بضرورة» - إنْ لم يقصد أنه لغة للعرب - نفي القبح عنه، كأنه قال: ليس ضرورة قبيحة أو ليس تغييرًا قبيحًا، وذلك لسهولته في الغريزة وخفائه الناجم عن اقترانه بالوقف الذي يعد من بين أهم الأركان التي كان نظام الإنشاد الشعري يقوم عليها[2]، ويقوي هذا التفسيرَ أنه ينبه على قبح تحريك نفس الساكن إذا لم يكن الروي محلًا للوقف، كما يتضح من قوله: «فإذا أطلق حسب من الضرورات كما قال أوس بن حجر:

أبني لبينى لستم بيد

إلا يدًا ليست لها عَضُدُ

أبني لبينى إن أمكم

أَمةٌ وإن أباكم عَبُدُ

يريد: إن أباكم عبد، فحرك الباء بحركة الدال كأنه يريد الوقف ثم أطلق وبقيت الباء على الضم»[3].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦ - ٤٦٧.

(٢) انظر كتاب سيبويه: ١٧٣/٤، والعمدة: ٣١١/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٧.

فمصطلح ضرورة – إذن – يصبح في بعض أحكامه مرادفًا لصفة القبح، وإذا كانت القوافي تحتمل ما يكون في الحشو مستقبحًا، فإن الأولى بما يكون في الحشو مقبولًا أن يعد في القوافي – لشدة خفائه – مستحسنًا، والمستحسن لا يوصف بأنه ضرورة لأن الضرورة في أصلها منزلة بين الصواب والخطإ[1].

ومن التغييرات التي سَهُلَتْ لدى الشيخ حتى استُحْسِنَت قصرُ الممدود لأجل القافية، فذلك لديه ليس «بضرورة، لأن الشعراء في القديم والحديث اصطلحوا على أن يستحسن في القافية ما لا يستحسن في حشو البيت، كقولهم فعلْ وضربْ بالسكون..... ومثل هذا لا يسوغ في حشو البيت»[2].

لكن ما يلفت النظر في منجزه الشعري أنه يخلو من بعض ما عده مخالفات مستحسنةً في القوافي كنقل حركة الروي المسكَّن إلى الساكن الذي قبله، والتفسير الذي نجده لذلك أنه كان يعده من بقايا نظام الإنشاد الذي كان القدماء يتذوقون الشعر من خلاله وينظمونه، لافتقارهم إلى الخبرة بقوانين الصناعة التي سيكتسبها المولدون والمحدثون، بعد أن تحولت الصناعات الفطرية في عصور الإسلام إلى صناعات ذات قوانين تحصل وتُكْتسب، وهو تحولٌ جعل الشاعر المُحْدَث في غِنىً عن كثيرٍ مما استجازه القدماء وإن خف وسهل.

إن التفاعل في الجملة الشعرية بين النظام النحوي الصرفي المعجمي، وبين النظام الإيقاعي العروضي ونظام القافية النغمي، هو القوة البنائية التي تستمد منها كل الأبنية اللغوية شعريتها، اكن هذا التفاعل يصبح في كثير منها تعارضًا لا يستطيع الشاعر تعديه إلا بمخالفة المعيار والعدول عن الأصل، مستجيزًا في كلامه

---

(١) بعض العلماء والنقاد يجعلها خطأ وعيبًا (انظر ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ و٢١، والصناعتين: ص ١١٤)، وبعضهم يجعلها وسطًا بين الصواب والخطأ، كما يتبين من إشارة أبي العلاء إلى أن «الشعراء ثلاثة: مصيب ومخطئ ومضطر». رسائله/ عطية: ص ١٠٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٧٩.

الشعري ما لا يجوز في غيره من الكلام، وقد جعل الشيخ اجتراء الشعراء على هذه الأبنية بتغييرهم إياها شاهدًا على ابتعاد الشاعر المجيد عن التكلف وعن عقم المعايير القياسية، وعلى اهتدائه بغريزته وحسه إلى حقل الشعرية الخصبة، لكنه حذر من المزالق الفنية التي يمكن أن يقع فيها الشعراء وهم يخالفون المألوف ويعدلون عن الأصول، وخصوصًا في ما يعتبر ضروراتٍ وزنيةً وجوازاتٍ مقومةً لأبنية القوافي، فالعدول الاضطراري لدى الشيخ مرحلة تتوسط بين طرفي الخطأ والصواب، وعلى قدر بُعْدِ أساليب العدول أو قربها من هذين الطرفين تتحدد قيمتها الفنية من حيث خفتها وسهولتها في الغريزة أو قبحها ورداءتها.

ولم تبتعد هذه الأساليبُ في منجزه الشعري عن طرف الصواب المألوف إلا بمقدار ما يسمح بإقامة بناء الوزن أوالقافية، دون تعدي الحد الذي كانت غريزته ترسمه له للفصل ما بين السهولة المستخفة المحتملة وبين الشدة المستقبحة المستثقلة، كما تبين من مختلف النماذج التي مثلنا بها لطريقته في العدول الشعري.

****

المبحث الثاني
النسق التعجيبي

أوضحت في مبحث سابق أن اهتمام أبي العلاء النظري بالأنساق البيانية والبديعية يبدو في مؤلفاته محدودًا بالقياس إلى العناية التي أَوْلاها للأوزان والقوافي، رغم استثمارِه الواسع لأساليبها في منجزه وحذقِه بقوانينها وأحكامها، كما تدل على ذلك إشاراته المقتضبة إليها وتأريخه العارض لمفاهيم المصطلحات المرتبطة بها.

وقد فسرنا هذا الإهمال النقدي المقصود بأنه كان رفضًا للتبويبات المدرسية التي تربك الغرائز، وتوهم من يحصل مضامينها من الكتب بأنه قادر على أن يصبح بتكلفه لها شاعرًا أو مترسلًا مجيدًا.

ويتضح من إشاراته المقتضبة إلى هذه الأساليب، ومن النصوص المتفرقة التي وقف فيها عند بعض أوجه مجيء الشعراء بها، أنه كان يؤثر اختزال المصطلحات العديدة التي وصف بها البلاغيون مختلف الفنون البيانية والبديعية في مصطلح واحد، هو «الصنعة» وما لحق بهذه اللفظة من المشتقات، سواء تعلق ذلك بالمعنى المدرك كقوله يشرح بيتًا لأبي تمام: «جعل الظلال مشرقات، وإنما الإشراق للشموس، وهذا من صنعة الشعر لأنه وصف الظلال بما توصف به الشموس»[1]، وقوله عن بعض استعاراته هو نفسه: (وقوله: «القاتل المحل»، في هذا البيت صنعة لأن السماء تحمر

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/ ٩٤. والمقصود قول الطائي: وظلالهن المشرقات بخرد ....

أفاقها من الجدب ...)[1]، أم تعلق بالأصوات والإيقاعات المسموعة كقوله مرجحًا رواية: (جرت له حبل الشموس الشموس) في بيت لأبي تمام لوضوح الجناس فيها: «فأما الذي يروي (جرت له أسماء حبل الشموس) فإنه يخلي هذا المصراع من الصنعة»[2].

وقد استعمل الشيخ مصطلح زخرف[3] للتلميح القادح إلى ما كان الشعراء يزينون به نظمهم من فنون بديعية بيانية كشفت له توبته الأخلاقية من الشعر عن زيفها، لكن لفظة «الصنعة» تظل في مختلف مصنفاته المصطلح النقدي الوصفي الذي اطرد تنبيهه به على بعض هذه الفنون في أشعاره وأشعار غيره، ولعل وصف شراح شعره لبعض أساليبه البديعية بأنها «إغراب في صنعة الكلام»[4] أو بما أشبه ذلك[5]، كان تأثرًا به في استعمال هذا المصطلح.

والطريف أن اسم الشيخ وجد له مكانًا بين أسماء علماء البديع رغم إهماله النظري لهذا الفن، فقد نسبوا إليه مصطلح الطاعة والعصيان، وذكروا أنه استخرج هذا النوع عند شرحه شعر أبي الطيب[6].

ويتضح من وصفه لهذه الفنون بأنها زخرف أنه كان يعدها زينة يضيفها الشعراء إلى كلامهم المنظوم، فالتزيين لديه أصل في كل بناء شعري قديما كان أم محدثًا، ولعل في استعمالهم مصطلح تحبير في وصف هذا البناء ما يدل على أن العرب كانت تعد تحسين الكلام بعد تمام فائدته عنصرًا فاعلًا في شعريته، لأنهم

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٨ أ/ تحقيق: ص ١٩. والمقصود قوله: القاتل المحل إذ تبدو السماء لنا ... كأنها من نجيع الجدب في أزر. س. ز/ شروح: ص ١٣٦. وانظر إشاراته إلى هذا الضرب من الصنعة في ضوء السقط: ورقة ٢٥ أ/ تحقيق: ص ٧٦، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/ ١٥٣، ٣٤١ و٣/٣٥٢.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٧٤.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ١/١٦٥: بني الآداب غرتكم قديمًا ... زخارف مثل زمزمة الذباب. وانظر قوله في: ١/٣٢١ قد بالغوا في كلام بان زخرفه... وانظر: ١/٤٦٤، ورسالة الملائكة: ص ٩.

(٤) التنوير: ٢/٧٤.

(٥) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٥٨٧، ١٠٨٤.

(٦) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٣٠١، وتحرير التحبير: ص ٢٩٠ – ٢٩١، والبديع في نقد الشعر: ص ١٧٥.

كانوا «يشبهون الشعر بالبرد الموشى»[1]، وكان طفيل الغنوي يسمى «محبرًا لتحسينه الشعر»[2]، والتحسين تجاوز لغاية الإفهام في الكلام إذا كان شعريًا أو أدبيًا إلى غاية ثانية هي التعجيب[3]، وقد يتعارض التعجيب والإفهام فيكون الأولى ترك أولهما إذا أصبح يحول دون تبيُّن المخاطبِ المقصودَ من الخطاب، وحرصًا على تبين المقصود من بعض أجناس الكلام طلب داعي الدعاة من الشيخ أن يتخلى عن أسجاعه، «شحًا بالمعاني أن تظل بتتبعها»[4]، وحرصًا على الإبانة في زجر النابح تخلص الشيخ من السجع والزخرف البديعي في هذا الكتاب[5]، واكتفى بالأبنية اللغوية المضرسة حتى يرد الشبهة عن نفسه، ويقنع القارئ ببراءته من التهمة التي اتهمه بها من اعترض عليه في لزومياته ونسبه إلى فساد العقيدة[6].

ورغبةً في التلبيسِ المقصود على المتلقي وتقويةِ الاحتمالية الدلالية في كلامه، أكثر من السجع[7] وغيره من الأساليب التعجيبية احتماء بها من الأذى وكيد الخصوم، كما يتبين من قوله على من اتهمه بالطعن على العلماء وخطباء المساجد في بيت اللزوم:

أرى عالـمًا يشكو إلى اللهِ جهله

وكم من برى يعلو فيخطب منبرا

: «أما شكية العالم إلى الله جهله فهي مشهورة لا يدفعها غوي ولا رشيد ... وأما قوله: وكم من برى يعلو فيخطب منبرا، فإنه جعل «من» مع «البرى» – وهو التراب –

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٧٤ – ٧٥.

(٢) نفسه: ٢/١١١.

(٣) انظر الشفاء/ ضمن فن الشعر: ص ١٦٢ وما بعدها.

(٤) رسالته/ ضمن رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ١/١٣٩. وانظر معجم الأدباء: ٣/٢١٢.

(٥) إلا ما ندر، كتسجيعه الأنبياء/ الأولياء، ومخلوقا/ حقوقا، والغبي/ النبي. انظر: ص ٨ من الكتاب المذكور.

(٦) انظر زجر النابح: ص ١١١ – ١١٢ وغيرهما.

(٧) انظر معجم الأدباء: ٣/٢٠٢، حيث الإشارة إلى اعتذاره عن تسجيع كلامه، في رده على رسالة داعي الدعاة الذي قال في إحدى رسائله إلى الشيخ: «ثم إن قام من الشيخ نشطة لجواب أعفاني فيه عن قصد الأسجاع ولزوم ما لا يلزم، فإن ملتمسي فيه المعاني لا الألفاظ» معجم الأدباء: ٣/١٩٤.

مجانسًا لقوله في القافية «منبرا»، يريد واحد المنابر، وليس في هذا الكلام بحمد الله طعن على خطيب ولا غيره»[1].

فاحتجاجه بقصده إلى التعجيب بالمجانسة كان كافيًا لإبطال ما فهم من ظاهر كلامه، لأنه أراد للكتابة التعجيبية في لزومياته وبعض مصنفات مرحلة العزلة أن تكون تلبيسًا يفتح باب التأويل والاحتمال.

وخلافًا لذلك لم يكن الشيخ في أواخر حياته الشعرية يبدي هذا الحرص على الأساليب التعجيبية، عندما تكون مؤدية إلى مثل هذه المعاني المشبوهة عقديًا، فقوله في درعياته:

وتلك أضاة صانها المرء تبع
وداود قين السابغات أذالها

يحتمل أن تكون فيه لفظة القين مجانسة للقيل تجنيس مضارعة لو قال «صانها القيل تبع» مكان «صانها المرء»، إلا «أن الذي صرف عن ذلك أنه جعل داوود عليه السلام في مقابلة تبع، ثم وصف داوود بأنه قين السابغات، فلو وصف تبعا بأنه قيل لكان ذلك تعظيمًا لتبع وإهانة لداوود عليه السلام، وفي ذلك من البشاعة ما لا يخفى»[2].

أما مرحلة السقط فقد كان التعجيب فيها - لديه - الغاية الفنية الأولى من قول الشعر، ولذلك لم يكن يبالي بأن يجره غلوه في التصوير والتخييل الشعري إلى ما قد يعد كفرًا في غيره من الكلام، لأنه كان مقتنعًا بأن الشعر فن لا يجوده إلا الكذب.

ونقصد بذلك أن دلالات الفنون البيانية والبديعية في أشعاره تختلف باختلاف المراحل التي مر منها منجزه الشعري المتحول في حياته الطويلة، فهي في مرحلة

---

(١) زجر النابح: ص ١٠٣. وانظر بيت اللزوم في الديوان: ١/ ٤٩٠.
(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٩٢٧ - ١٩٢٨. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٩٢٧.

السقط والدرعيات مقصودة لذاتها باعتبارها اللغة التخييلية التي تقوم عليها شعرية الموزون المجود، وهذا ما يفسر بعدَها عن برودة التكلف وغلبةَ الانسجام عليها، أما اللزوميات فقد كان تكلف هذه الفنون فيها والإسراف في استعمالها السمة الغالبة على نظميتها، لأنه تعمد أن يأتي فيها للتجريب بكل أساليبها المعروفة والمسكوت عنها[1] والممكنة، وأن يجعلها كما أوضحت حاجزًا دلاليًا يحتمي به من كيد أعدائه، وثنياتٍ أسلوبيةً تضل فيها المعاني فتستعصي عن الأفهام، ويتعذر الاتفاق على أن هذا المعنى دون ذاك هو الذي قصد إليه من كلامه المنظوم.

ويسلك الشيخ كغيره من الشعراء إلى التعجيب سبلًا مختلفة ترد في مجموعها إلى ثلاثة مسالك كبرى تعد أصولًا للفنون البيانية البديعية، هي: المسلك الدلالي المعقول والصوتي المسموع والبصري المرئي.

وتتداخل هذه المسالك في الأبنية الشعرية متكاملة فتتفرع منها كل الأساليب البيانية البديعية التي يتشكل منها النسق التعجيبي، من خلال توليد علاقات عديدة غير متناهية، يتوزعها طرفان متناقضان اعتبرهما ابن سينا محركين لآليات التخييل الشعري وحيله هما المشاكلة والمخالفة.

وقد استعمل الشيخ لوصف بعض هذه العلاقات بعض مشتقات مصطلح المشاكلة في قوله: (والأشبه بمذهب الطائي ضم العين في «عكوب» ليكون مشاكلًا لضمة الراء في «ركوب»)[2]، وتبعه في ذلك شراح شعره فعد البطليوسي من مظاهر انتقاده للكلام قصده إلى المشاكلة[3] بين عناصره، وأوضح أنه جعل صبوحه صباحًا لبياضه في قوله:

---

(١) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ١١١، حيث يقترح الباحث تصنيفًا يحيط بجميع الظواهر الترصيعية حتى التي سكت عنها القدماء.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣٥. والمقصود قول الطائي: مزقت ثوب عكوبها بركوبها ... ش. ديوانه: ١/٣٤.

(٣) شرحه/ شروح: ص ٥٣٢.

ركـبــتَ الــلــيـلَ فــي كــيــدِ الأعـــــادي

وأعــــــددتَ الــصــبـــاحَ لـــه صَـبــوحــا

تكميلاً «للصنعة وتتميمًا للمعنى وطلبًا لتشاكل الألفاظ»[1]، وفسر ذكر النون دون غيرها من حروف المعجم في قوله:

أنـــا مـــن أقـــام الـحـــرفَ وهـــي كـأنـهـا

نـــونٌ بـــدارك والمـعــالـم أسـطـربـأن

هذا الحرف «أشكل بما ذكره من الأسطر»[2].

وقد ذكر البلاغيون المتأخرون المشاكلة باعتبارها فنًّا من الفنون البديعية، لكن تصنيفهم لمفهوم المصطلح[3]، واختلافهم في أبياته[4] وأمثلته، واستعمال بعضهم إياه في وصف فن آخر[5]، شواهد تدل على اضطراب[6] مفهومه الضيق لديهم، وعلى أن ترتيبه ضمن الفنون المعروفة كان نتيجة لرغبة بعض المتأخرين في التميز من سابقيهم[7] بالإكثار من المصطلحات، غير آبهين بأن غير قليل منها يحيل على مفاهيم ليس تحتها كبير أمر[8].

والمقصود من هذه الإشارة إلى تصور البديعيين المضطرب لمفهوم المشاكلة التنبيه على أن هذا المصطلح في معجم ابن سينا وأبي العلاء وشراح شعره، لم يكن يحيل على فن بعينه من فنون البديع، ولكن على الحقل الأسلوبي الرحب الذي يستطيع الشاعر داخله أن يصل إلى معظم هذه الفنون.

---

(١) شرحه/ شروح: ٢/٢٥٠. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١١١٨، وانظر: ص ٨٩١. وانظر بيت السقط في: ص ١١١٧.

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٨١.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥٦.

(٥) انظر باب التعطف في تحرير التحبير: ص ٢٥٧، حيث يذكر أن قومًا سموه المشاكلة.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥٦.

(٧) انظر المثل السائر: ١/٢٤٦، ٢٥٢. وخزانة الحموي: ص ٢٢، ٢٥.

(٨) انظر خزانة الحموي: ص ٤١٧.

وإلى هذا الحقل الواسع لا إلى الفنون الفرعية يشير شراح السقط وغيرهم وهم يستعملون فضلًا عن المشاكلة مصطلحات أخرى كالمطابقة[١] والطباق[٢] والمناسبة[٣] ومراعاة النظير[٤] والتوفيق[٥]... ففنون التعجيب التي يمكن أن يأتي بها الشعراء غير متناهية[٦] كما أوضح ابن سينا[٧]، لكنها تنبع في معظمها من أسلوبين اثنين هما التشاكل والتخالف، والمسالك إليهما تتنوع كما أوضحت فتكون محسوسة أو معقولة أو مزيجًا من هذا وذاك، وبحسب تنوعها تتحدد طبيعة الأنساق التعجيبية في جمل أبي العلاء الشعرية، فتكون صوتية أو بصرية أو إيقاعية نغمية أو ذهنية، وقد يسرف في توظيف هذه الأنساق فيجمع بينها كلها في جملة شعرية واحدة.

وقد أدرك القدماء فاعلية النسق التعجيبي في جمله الشعرية فاتخذوها سبيلًا إلى التوثيق وتصحيح الأخطاء في حقول معرفية أخرى غير الشعر، كما يتبين من مثل قول ياقوت: «والضراح بيت في السماء... وهو البيت المعمور، والضريح لغة فيه، ومن قاله بالصاد غير المعجمة فقد أخطأ، ألا ترى إلى أبي العلاء أحمد بن سليمان المعري كيف جمع بين الضراح والضريح إرادة للتجنيس والطباق بقوله:

لقد بلغ الضراح وساكنيه
ثناك وزار من سكن الضريحا»[٨]

---

(١) انظر التنوير: ٢/١٢٨، حيث يقول الخويي: «وأجاد المطابقة بين عاليت وعليان»، وانظر: ٢/٢١٦، حيث يشير إلى أنه طابق بين المعنة والأعنة. وانظر نقد الشعر: ص ١٨٥.

(٢) انظر معجم البلدان: ٣/ ٤٥٤ – ٤٥٥، حيث يذكر الحموي أن أبا العلاء جمع في بيت له بين الضراح والضريح «إرادة للجناس والطباق».

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٩١، وانظر: ص ١٥١٨.

(٤) شرح الكافية للحلي: ص ١٢٨، وخزانة الحموي: ص ١٣١، ونزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٦٢.

(٥) شرح الكافية للحلي: ص ١٢٨.

(٦) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ٦٤ – ٢٩٦، حيث يجمع المؤلف أشتات هذه الفنون داخل منظومة الموازنات الصوتية في الشعر العربي من خلال منظور حديث مكنه من محاصرة مختلف هذه الأشتات.

(٧) فن الشعر: ص ١٦٤ – ١٦٥.

(٨) معجم البلدان: مادة الضراح: ٣/٤٥٤ – ٤٥٥. ونظير هذا قوله في رسالة له: «فرحم الله أبا يوسف لو عاش لفاظ كمدًا واحفاظ حسدًا»: رسائله/ عطية: ص ٤٨، فهو حجة لمن ذهب إلى أن فاظت روحه بالظاء لا بالضاد، وحجة لمن جعل الصواب «فاظ فلان» لا فاظت أو فاضت روحه. انظر لسان العرب: مادة فيظ.

لكن الشيخ في مثل هذه المشاكلة البديعية لم يكن يهدف إلى جعل أشعاره مرجعًا لمثل هذا التصحيح العلمي، لأنه قصدها لذاتها أي لوظيفتها التعجيبية.

أولًا - التعجيب الصوتي:

يعتبر هذا النوع من التعجيب بعد التصوير من أهم أركان التخييل في الشعر، وقد اختصت عصور المحدثين في تاريخ الشعر العربي بأنها عصور الولع بهذه اللعبة [1] التي كانت تقوم على تفعيل المسموع الشعري، بإبراز بعض عناصره من خلال التضخيم الكمي للسكون وللصوامت والصوائت طويلة وقصيرة، والتكرارُ سبيل الشعراء إلى هذا التضخيم.

لقد نصح الكلاعي الكاتب الناشئ بأن يكون كثير الاحتفاظ من تكرير المعاني والألفاظ [2]، واحتج على قبح التكرار بأن نسب إلى أبي العلاء أنه قال: «فتكرير الكلمة في الكتاب مرتين كالجمع في النكاح بين أختين، الأولى حرام يُذام والثانية بسلٍّ حرام» [3]، لكن أصل كلام الشيخ الذي يشير إليه قوله في بعض رسائله: «وأقول بعد في إعادة اللفظ: إن حكم التأليف في ذكر الكلمة مرتين كالجمع في النكاح بين أختين، الأولى حل يرام والثانية بسل حرام» [4]، ومقصوده التحذير من الاختلال المنهجي الذي ينجم عن تناول القضية العلمية الواحدة مرتين في نفس المصنف، وقد ورد هذا التحذير في سياق كشفه عن الضعف الذي شاب كتاب إصلاح المنطق نتيجة إعادة المصنف فيه القول في ما سبق الكلام عليه، وهو ما يدل على أن قبح التكرار لدى الشيخ مقترن بوروده في المصنفات العلمية التي اشترط القدماء فيها الدقة والوضوح،

---

(١) انظر العمدة: ١٣١/١.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣٣ و٢٥٧.

(٣) نفسه: ص ٢٥٧.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٤٩.

وتوخي الفائدة[1] مع الاقتصار على الضروري، أما الكلام الشعري والبليغ عمومًا فالتكرار فيه لا يكون معيبًا إذا جعله الشاعر أو الأديب سبيلًا إلى بناء نسقية تعجيبية، كما يتبين من دفاعِ الشيخ عن تكرار الحطيئة لفظة هند في قصيدة له[2] خمس مرات، وردِّه ذلك إلى أنه من حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها عيبًا لأنه كان يجد للتلفظ باسمها حلاوة[3].

إن معرفة الحيز الذي يشغله التعجيب بتكرار الأصوات في مذهب شاعرٍ ما يصبح لدى الشيخ وسيلة المتلقي إلى القراءة الفنية السليمة لأشعاره، لأن المعجم الشعري يصبح تابعًا له لا إلى الوظيفة الإفهامية، فقد استعمل أبو تمام لفظة «تبطحت» في شعر له[4] فلم يبدُ أبو العلاء عند شرحه للبيت مباليًا بأن يكون الطائي قد أراد «انبسطت» أو حلت بالأبطح، لأن الشاعر «إنما جاء بهذه اللفظة لمجانستها البطحاء»[5].

ويختلف الرواة في رواية قول نفس الشاعر: (للروم من ذاك الجِوار جُوار)، فيهمز بعضهم الجؤار ويخففه بعضهم، والأحسن لدى الشيخ «على مذهب الطائي أن تخفف همزة جؤار وتجعل واوًا، لأن الجؤار بالهمز ليس من لفظ الجوار الذي هو مجاورة»[6].

---

(١) يشترط الجرجاني الفائدة حتى في الجناس، لأنه كان يرى أن تكون المعاني هي المؤدية إلى التكرار الصوتي لا العكس. انظر أسرار البلاغة: ص ٤.

(٢) قوله: ألا طرقتنا بعد ما هجعوا هند ... وقد سرن خمسًا واتلأب بنا نجد

ألا حبذا هند وأرض بها هند ... وهند أتى من دونها النأي والبعد

وهند أتى من دونها ذو غوارب ... .

ديوانه: صادر، ص٣٩. وانظر سر الفصاحة: ص ١٠٣.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٠٣، حيث ينسب ابن سنان هذا الاعتذار إلى أبي العلاء.

(٤) قوله: ... لتبطحت أولاه بالبطحاء. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١/ ١٠.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/ ١١.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/ ١٧٤. والمقصود قول الطائي: ... للروم من ذاك الجِوار جُوارُ. ش. ديوانه: ٢/ ١٧٤.

ويتضح من تتبع المصطلحات[1] التي عُرِّفت بها الأساليب المختلفة للتكرار كالتجنيس والترديد والتكرار والتعطف والتصدير ... أنها قابلة لأن تُرَدَّ كلها توسعا إلى مصطلح واحد هو الجناس.

ورغم أن المتأخرين مالوا إلى حصر التجنيس في ما اتفق ركناه لفظًا واختلفا معنى[2]، نلاحظ أن التصور البلاغي الأول لهذا الفن كان يرد إليه كل تكرار يؤدي إلى مجانسةِ الكلمةِ أختَها في تأليف حروفها[3] اتفقتا معنى أم اختلفتا، لأن جوهر التعجيب فيه هو التكرار الصوتي لا اختلاف المعنى، ولم يكن قدامة يعد من المجانس إلا ما اشتركت فيه المعاني على جهة الاشتقاق[4]، وهو ما يجعل كل فنون المشاكلة الصوتية التي فرعها العلماء من الجناس أو عدوها أبوابًا مستقلة مقصرة عنه[5] تعود إلى أصل واحد يمكن تسميته المجانسة الصوتية.

والغالب على هذه المجانسة أن ترد «في الكلام القصير نحو البيت من الشعر»[6]، وقد تمتد إلى بيت سواه لكن دون تباعد ما بين ركني التعجيب أو أركانه.

وتتنوع أساليب هذه المجانسة وتتفرع بحسب الكم الصوتي الذي يكرره الشاعر، والموضع الذي يظهر فيه أثر التكرار في البيت، ورتبة الأصوات المكررة داخل الكلمتين أو الكلمات، والمصدر اللفظي الذي تقتطع منه الحروف المكررة، والصيغة الصرفية المكررة، وعلاقة التماثل أو التقارب أو التباعد بينها.

---

(١) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٤٧٣ – ٤٧٩، وخزانة الحموي: ص ٢ – ٣.

(٢) انظر خزانة الحموي: ص ٢٥، والمثل السائر: ٢٤٦/١.

(٣) انظر الصناعتين: ص ٣٣٠.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٨٦. وكان قدامة يسمي الجناس الصريح طباقًا. انظر نفس الصفحة.

(٥) انظر مثلًا خزانة الأدب: ص ١٦٤، حيث يقول الحموي: «والذي أقوله أن الترديد والتكرار ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك، ولولا المعارضة ما تعرضت لهما في بديعيتي».

(٦) الصناعتين: ص ٣٣٠.

وتبدو فاعلية كل هذه المؤثرات واضحة وقوية في المنجز الشعري العلائي لتوافر عاملين اثنين أديا إلى وضوحها وقوتها: أولهما إعجابه بمذهب صفيه أبي تمام وطريقته المبتدعة [١]، والثاني تحررُه في مرحلة العزلة من معايير التجويد والانسجام الشعري التي فرضها عليه تباديه في مرحلة السقط، وتفرغُه لتجريب كل الأساليب البديعية في لزومياته غير آبه بخروجه إلى ما كان يعد تكلفًا صريحًا.

ويكشف عن ولعه[٢] المفرط بالتعجيب الصوتي فضلًا عن المنجز الشعري نفسه، وقوفه - رغم تعمده عدم الخوض النظري أو المدرسي في القضايا البلاغية - عند بعض أنواع الجناس الفرعية وذكره مصطلحاتها، وتعريفه بها تعريفًا يدل على خبرة نقدية مبكرة بمفاهيمها وكثير من أحكامها الدقيقة التي سيتباهى[٣] البديعيون المتأخرون بإحاطتهم بها.

إن الغاية من تخفيف همزة الجؤار في بيت أبي تمام السابق[٤] هي المجانسة، فإن ضمت جيم الجوار الذي هو اسم للمجاورة فالضم علامة لدى الشيخ على أن التجنيس «كامل، وإن كسرت الجيم فهو مخالف بالحركة لا غير»[٥].

وهو يقصد بالتجنيس الكامل ما يسميه النقاد بالجناس التام، وهو «ما تماثل ركناه واتفقا لفظًا واختلفا معنى من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما، سواء كانا من اسمين أو من فعلين أو من اسم وفعل»[٦]، ويسمونه[٧] مماثلًا إذا جاء في اسمين أو فعلين، ومستوفى إذا اختلفا.

---

(١) انظر تفصيل الحديث عن اصطفاء أبي العلاء لأبي تمام وإعجابه بطريقته الشعرية. ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦١٤، حيث قول الشارح عن هذا الولع: «وأبو العلاء مولع بنحو ذلك أبدًا».

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٥٠، وخزانة الحموي: ص ٢٥.

(٤) قوله: لما حللت الثغر أصبح عاليًا ... للروم من ذاك الجوار جوار. شرح ديوانه: ٢/١٧٤، وانظر ما تقدم.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٤.

(٦) خزانة الحموي: ص ٣٠. وانظر شرح الكافية: ص ٦٤، حيث يعرفه الحلي بأنه «هو ما تماثل ركناه لفظًا وخطًا».

(٧) خزانة الحموي: ص ٣٠.

ويذكر الشيخ لنفس النوع اسما آخر في قوله في سياق آخر: «والأوتار الأولى جمع وتر القوس، والأوتار الثانية جمع وتر من الدحل، وهو تجنيس التساوي والتوافق»[1].

ويختص هذا الضرب لدى البديعيين بأنه «أكمل أصناف التجنيس وأعلاها رتبة»[2]، لأنه لا يتأتى إلا بتكرار مجموع الأصوات التي يبنى منها مسموع الركن الأول.

وقد أتى الشيخ بالجناس التام عفويًا غير مستكره في سقطياته، في مثل قوله[3]:

ولقد أبيتُ مع الوحوش ببلدةٍ

بين النعائم في نسيم نعائمأو قوله:

على أن قلبي آنسٌ أن يقال لي

إلى آل هذا القبر يدفنك الآل

ويعود إلى نفس العفوية في درعياته مع بعض الميل إلى الإسراف، كما يتضح من مجيئه به في عدة أبيات من نفس الأرجوزة ثلاثة أشطر منها متتالية هي قوله:

كالنقع والخيل تثير النقعا

أأترك الرجع وأبغي الرجعا

رد شبا النبع وخيل نبعا

جيب على ذي السمع يحكى السمعا

في الطبع منها أن تظن طبعا[4]

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٩.

(٢) شرح الكافية للحلي: ص ٦٤.

(٣) انظر سقط الزند/ شروح/ على التوالي: ص ١٤٨٤ و١٦٨٧.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٣ – ١٨٦٦. وانظر: ص ١٥٢٩: نعام/ النعام، و١٥٤٩: أصمع/ أصمع.

أما في اللزوم فيتبين من كثير من المواقع التي اختارها الشيخ لمجانساته التامة أنه كان يتعمد أن يقوي به لعبة التعمية والتلبيس التي غلبت على الصياغة في قطعه اللزومية، وإن كان قد حاول أحيانًا التخفيف من شدة الالتباس بمثل قوله مجانسًا وموضحًا في آن واحد:

علـى الـفـرسـين لا فـرسـي رهـانُ
أو الجـمـلـين لـيـسـا كـالجـمـال[1]

وقوله:

إن تـراعـوا مـن المـراعـاة ربـا
لا تـراعـوا بـالـروع مـن ذات رمـض[2]

لكن هذا الايضاح نفسه لعبة يلعبها الشيخ - كما بينت من قبل [3] - ليزيد من حيرة المتلقي أمام ما لم يقرنه بالشرح من موزونه، كقوله مجانسًا في عدة أبيات من نفس القطعة:

طـودان قـالا: زل غـفـرانـا
فـنـسـأل الخـالـق غـفـرانـا
الـلـه أدرانـا بـأمـر فـمـا
نـغـسـل بـالـتـوبـة أدرانـا
والـبـغـي أشـرانـا فـألـفـيـتـنـا
وكـلـنـا يـوجـد أشـرانـا
نجـران مـن قـيـظٍ وهـم فـمـن
يـغـدو عـلـى مـسـجـد نجـرانـا

---

(١) اللزوم: ٢/٣٤١. وانظر قوله في: ص ١٥٨: شجر الخلاف قلوبهم ويح لها ... غرضي خلاف الحق لا الصفصاف.
(٢) اللزوم: ٢/٩٥. وانظر لجوءه إلى مثل هذا التوضيح في بعض الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٤ وغيرها.
(٣) انظر ما تقدم عن التعمية والتصريح: القسم الثالث.

إن يفن بدرانا فنرجو الذي

أغنى ولا نسأل بدرانا

عمران مرا لكبير ولا

يترك للدامر عمرانا

غيران من حمد ومن عفةٍ

خير لمن ألفي غيرانا

نهمل أسرانا بأيدي الردى

ويدلج الليلة أسرانا

نيران لاحا في ظلام لنا

وقد لمحنا فيه نيرانا

مران: عيش وحمام فما

أغناه أن يحمل مرانا[1]

وما يلفت الانتباه في استعماله الجناس التام أنه يأتي به في الغالب مماثلًا زيادة في اكتماله، لكننا نجد في بعض أبياته ما يعد اكتفاء بالمستوفى منه كقوله:

لو كان غصنًا في المنابت ناضرًا

لألم يذبلُ يذبلُ ويلملم[2]

ولا يعد ذلك إخلالًا بشروط التام عند البديعيين، لأن جل القصد فيه عندهم «تماثل الركنين في اللفظ والخط والحركة، واختلافهما في المعنى سواء كانا من اسمين أو من غير ذلك»[3].

---

(١) اللزوم: ٢/٥٣٣ - ٥٣٤.

(٢) نفسه: ٢/٤٠٩.

(٣) خزانة الحموي: ص ٣٠.

ورغم مجيئه بالمماثل والمستوفى في أشعاره، يظل هذا الجناس بنوعيه قليلا في أشعاره بالقياس إلى كثرة الأنواع الأخرى، ويفسر هذه القلةَ النسبية تعذُّرُ الوصول العفوي إلى المفردات التي تصلح - لتوافق لفظها واختلاف معناها - لأن تجعل التكرار جناسًا تامًّا، وذلك لقلتها في اللغة العربية، وهي قلة تمنع من المبالغة في تكلف الوصول إليها لأنها تجر إلى التعسف المكروه.

لكن الملاحظ - رغم هذه القلة - أن الشعراء استطاعوا - متحايلين على البناء اللفظي - إغناء حقل التكرار الصوتي الكامل، بالخروج إلى نوع آخر من المجانسة المكتملة يُرَكِّبُونَ فيها من بعض الألفاظ أبنية يتوهمها السامع كلمات مستقلة.

فبعض المفردات مثل مساجد وسفرجل قابلة - كما أوضح الشيخ - لأن تقسم تقسيما يولد دلالات جديدة، فيؤخذ منهما «مسا» و«سفر»، ويكون لما تبقى منهما «معنى يتصرف في بعض الوجوه»[1]، بأن يجعل «جد» من وجد يجد، و«جل» من جل الأمر يجل بتخفيف اللام[2].

وقد يحتال الشعراء على بعضها بعكس ذلك فيجاورون ما بين بعض الكلمات المستقلة بحروفها ومعانيها، لتبدو أصواتها في السمع عند الإنشاد كأنها كلمة واحدة مجانسة جناسًا تامًّا لأختها في البيت، المستقلة حقيقة ببنائها لفظًا ومعنًى، وذلك كما يتبين من قول أبي العلاء في بيت السقط وشرحه له في الضوء مسميًا[3] هذا الفن من الجناس:

مطايا مطايا وجدكن منازل
مَنَى زل عنها ليس عني بمقلع

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٢ - ٥٠٣.

(٢) نفسه: ص ٥٠٣.

(٣) يصرح ابن سنان بأن أبا العلاء هو صاحب هذه التسمية. انظر سر الفصاحة: ص ١٩٨، حيث قوله: «وسماه لنا مجانس التركيب».

فالفعل مطا «في معنى مد، اتصل بياء النداء فصار في لفظ مطايا جمع مطية، وهذا تجنيس التركيب»[1].

ويؤكد اطراد نفس التسمية في قوله يشرح بيت السقط:

ألــفــت خــــوص الـمـطـايـا إن مــنــكـرة

إلـــف الـــغـــزال مــقــا لــيــتــا مــقــالــيــتــا

فمقا «الأولى من قوله: مقا ليتا في معنى جلاه، من قوله: مقاه يمقوه، واللِّيتُ: صفحة العنق. ومقاليتا الأخيرة وهي القافية كلمة واحدة، جمع مقلات وهي التي لا يعيش لها ولد. وهذا تجنيس التركيب»[2].

وقد استعمل البديعيون المتأخرون لتسمية هذا النوع نفس المصطلح[3]، بينما سماه بعضهم الجناس المركب[4]، وقِدَمُ الاصطلاح شاهدٌ على أن أحكامه في عصر الشيخ كانت واضحة للشعراء والبلاغيين.

وقد فرق بعض المتأخرين بين ما كان التشابه فيه لفظيًا وخطيًا وسموه متشابها[5]، وبين ما كان التشابه فيه لفظيًا فقط وسموه مفروقًا[6]، كما فرقوا فيه بين ما يسموه مرفوا[7] لكون أحد ركنيه كلمة مستقلة، وبين ما سموه تجنيس التلفيق أو الجناس الملفق، وهو لديهم «ما تماثل ركناه وكان كل واحد منهما مركبا من كلمتين فصاعدًا»[8].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٣ ب/ تحقيق: ص ٢٠٧. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ١٥١٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٧ ب/ تحقيق: ص ٢١٨.

(٣) أي جناس التركيب. انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٠.

(٤) خزانة الحموي: ص ٢٠ – ٢٣.

(٥) مثل قول الشاعر: ناظراه في ما جنى ناظراه ... أو دعاني أمت بما أودعاني. خزانة الحموي: ص ٢٢.

(٦) مثل قولهم: تهذيبها مع تهذي بها، وقولهم: القرائحا مع القَ رائحا. انظر خزانة الحموي: ص٢٢ – ٢٣.

(٧) انظر خزانة الحموي: ص ٢٣. ومثلوا له بقول الحريري: والمكر مهما استطعت لا تأته ... لتقتني السؤدد والمكرمه.

(٨) شرح الكافية للحلي: ص ٦٢، وخزانة الحموي: ص ٢٧. ومنه: خبروها بأنه ما تصدى ... لسلو عنها ولو مات صدا.

لكن هذا التفريع المدرسي لا يغير من كون القيمة الفنية لهذا التكرار فيه تظل صوتية خالصة يدركها السمع قبل العين والعقل، وهي خصيصة تجعل المسموع يلتبس على المتلقي فلا يستطيع معرفة نهايات بعض الكلمات.

وقد وجد الشيخ في التلبيس الذي يحدثه جناس التركيب ضالته فبثه في كثير من لزومياته ليزيد الملتبس التباسًا كما يشهد على ذلك قوله في إحداها:

أواني همٌّ فألقى أواني
وقد مر في الشرخ والعنفوان
وضعت بواني في ذلةٍ
وألقيت للحادثات البواني
ثواني ضيف فلم أقره
أوائل من عزمتي أو ثواني
فيا هند وان عن المكرما
ت من لا يساور بالهندواني
زواني خوف المقام النمي
م عن أن أكون خليل الزواني
رواني صبري فأضحت إلي
عيون على غفلات رواني[1]

لقد أتى الشيخ بهذا النوع من سقطياته غير مسرف وغير مقل، ووفر له الانسجام الذي يتطلبه التجويد لأنه أراد أن يجعله وسيلة إلى التخييل، وتَكَلَّفَهُ في اللزوم وأسرف في استعماله ليرضي ولعه به ويقوي التلبيس، لكن حظ الدرعيات منه كان جد قليل رغم أن عودته إلى التجويد فيها كان يقتضي أن يعاود كل أساليب التخييل التي استعان بها في السقط.

---

(١) اللزوم: ٢/٥٧٩. وانظر: ١/٣٦٩، و٢/٣٦١.

ويبدو أن نفسها البدوي المفرط وغلبة الغريب عليها أسبغا عليها من الغموض المعجمي ما جعلها في غنى عما يمكن أن يضيفه إليها الجناس المركب من إبهام.

ولعل كل ما جاء به فيها من هذا النوع قوله من مفروقه:

سرى حين شيطان السراحين راقد

عديم قرى لم يكتحل برقاد[(١)]

وقوله من متشابهه:

مسى ميرَ مجد غير منهدم الذرا

مساميرُ درع غير طائشة العزم[(٢)]

ويعد الجناس المقلوب أو جناس العكس - مدرسيًّا - الصورة الثالثة للتكرار الصوتي الكامل، لأنه عند البديعيين «هو الذي يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب، كقوله تعالى حكاية عن هارون: [خشيت أن تقول فرقت بين بني إسرائيل]»[(٣)].

ويغلب المجيء به من الأبنية الثلاثية التي يتولد من تقليبها ألفاظ مستعملة، لذا يقل وقوعه في الشعر إلا أن يتكلف تكلفًا، وذلك لقلة الكلمات التي تسمح بتوليد المعاني من كل أوجه التقليب، وإلى هذا النوع يشير الشيخ[(٤)] بمصطلح العكس في قوله:

وجرمٌ في الحقيقة مثل جمرٍ

ولكن الحروفَ به عُكسنه

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٢.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٩٩٩.

(٣) خزانة الحموي: ص ٣٩. وانظر المثل السائر: ١/ ٢٦٠، حيث يجعل المؤلف الجناس المعكوس ضربين: عكس الألفاظ وعكس الحروف، ويذكر قسمًا آخر مستقلًا لا يسميه (١/ ٢٦٣) هو الذي يسميه البديعيون المقلوب. وانظر سورة طه/ الآية ٩٢.

(٤) انظر اللزوم: على التوالي: ٢/ ٥٢٥، و٢/ ٦٩.

وقوله:

وكـــذا الجــمــرُ مـثـلـه الــرجــمُ قــد مـيــ

ـــــز بـلــفــظ مـــغــيَّـــر مـعــكــوس

والملاحظ أنه – رغم ولعه في لزومياته بتجريب مختلف الفنون البديعية وتكلفها – زَهدَ في هذا النوع فقل في شعره، والتفسير الذي نجده لذلك أنه كان يعتبر تغيير رتب الحروف في جناس العكس خلخلة تفرغ الأصوات من آثارها السمعية التي يحدثها التكرار في ضروب الجناس الأخرى، وتعطل فاعليتها فلا يدرك السمع جمالية تكرير الحروف في الركنين رغم إدراكه أثر التكرير في السياق الصرفي/النحوي التداولي.

وقد يستوقفنا مثل قوله في السقط:

مــن الــغــر تـــراك الــهــواجــر مــعــرضٌ

عن الجـهـل قــذافُ الجـواهـر مـفـضـال[1]

وقوله في اللزوم:

مـــهـــا نـــقـــاء لا مـــهـــا فـــي نـقـا

ربـــبـن فـــي ظـــل قـــنـــا أو ربـــبـن[2]

وقوله في الدرعيات:

رب بــحــرٍ لـلـبـحـر فـــي لـيـلِ هـيـجـا

ء أبـــا مـــقــمــرًا فَـــعُـــدَّ ثَـــمـــيـــرا[3]

وقوله:

فـــلا تـلـبـسـيـهـا أنـــت غـيــري بـاســلا

إذا مـت لـم يـحـفـل رداي وإبـسـالـي[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٢) اللزوم: ٢/٥٨٤.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٩.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٣٤. وانظر في (ص ١٨٣٥) قول الخوارزمي شارحًا: «تُلْبِسيها مع إبسال، من باب القلب».

لكن المجانسة بالقلب تظل رغم ذلك قليلة في منجزه الشعري.

وكان المفروض أن تكون الصورة الرابعة للجناس التام لدى البديعيين هي «الترديد» و«التكرار» باعتبارهما إعادة كاملة للفظ والمعنى، لكنهم عدوا إعادة المعنى فيهما إخلالاً بشروط الجناس فلم يلحقوهما به، وخصصوا لهما بابين صغيرين مستقلين.

ولم يستسغ الحموي اضطراره إلى متابعة سابقيه في الحديث عنهما فقال حاطًّا من قيمتهما الفنية: «والذي أقوله: أن الترديد والتكرير ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة، لانحطاط قدرهما عن ذلك، ولولا المعارضة ما تعرضت لهما في بديعيتي»[1].

ولا نجد لهذا الرفض ولتمييزهما من الجناس علة سوى كونهما لا يستدعيان أي مجهود للمجيء بهما، لأن المعني في ركنيهما لا يكون مختلفًا، والنظرُ إلى تغير المعنى طارئ على مفهوم الجناس كما أوضحت، لأن وظيفة التكرار فيه صوتية لا دلالية.

وكان الأولى عند إخراجهما من باب الجناس أن يجعلا فنًّا واحًدا، لكن ميل البديعيين إلى التفريع والتقسيم قادهم إلى أن عدوا «اللفظة التي تكرر في البيت ولا تفيد معنى زائدًا بل الثانية عين الأولى، هي التكرار»[2]، فإذا أفادت فيه معنى زائدًا غير معنى الأولى سميت ترديدًا[3].

ومقصودهم تغير المعنى بتغير العلاقات النحوية التركيبية، لا الخروج إلى معنى جديد مستقل بحقله الدلالي.

ومن الترديد لديهم لفظة الجميل في قول أحد البديعيين:

له الجميل من الرب الجميل على الـ
ـوجه الجميل بترديد من النعم[4]

(١) خزانة الحموي: ص ١٦٤.
(٢) نفسه: ص ١٦٤.
(٣) نفسه: ص ١٦٤.
(٤) نفسه: ص ١٦٤.

وقد يكون الالتباس بين الترديد والتكرار شديدًا فيعجز هذا المعيار عن فكه، لكننا نستأنس به لنميزفي شعر الشيخ ما يعدونه ترديدًا مما يعدونه تكرارًا، فنذكر من ترديداته قوله في السقط:

فلا أخلف الدمع الذي فاض شأنها
دعاء لها بل أخلف النظم لآّل[1]

وقوله في الدرعيات:

تعوذ بي حليف التاج قدمًا
وفارس لم تهم بعقد تاج[2]

ومن ترديداته في اللزوم قوله مغيرًا معنى الزمان:

شر الزمان زمانٌ أشيب دالف
وصباه أنفس وقته وأجله[3]

وإذا كان البديعيون قد أفرغوا التكرار من قيمته الصوتية فقد جعلوا له غاية دلالية، هي «تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض»[4]، ويبدو هذا التأويل النحوي/البلاغي[5] الذي يجعل كل تكرار لفظي تأكيدًا، ابتعادًا بالتكرار عن وظيفته التعجيبية وحصرًا له في حقل الإفهام والتداول، ولا ننفي كون التكرار يأتي في أشعار الشيخ أحيانًا للتأكيد[6] كقوله في اللزوم:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٣٨. وانظر قوله في: ص ١١٦٥: إذا طال عنها سرها لو رؤوسها ... تمد إليه في رؤوس عوالي.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٨.

(٣) اللزوم: ٢/٢٧٧.

(٤) خزانة الحموي: ص ١٦٤ – ١٦٥.

(٥) انظر أسرار البلاغة: ص ١٢ و٤ – ١١، ودلائل الإعجاز: ص ٤٠١ – ٤٠٣.

(٦) انظر اللزوم: على التوالي: ٢/٢٥٥، و٢٥٣. وانظر: ٢/٢٦١.

ألــكــنـــي إلـــى مـــن لـــه حـكـمــةٌ

ألــكــنـــي إلـيـــه ألــكــنـــي ألـــكْ

وقوله:

وإن إلـــهـــي إلــــه الــسـمــا

ء ورب الـــوهـــود، ورب الـنـبـكْ

وقد يكون لمجرد الدلالة على ما تَعَدَّدَ حقيقةً كتعدد الرُّؤَى بتعدد ما تراه العين، وذلك في مثل قوله:

تـــرى تـنـومــهــا وتـــرى ثـغـامـي

فـتـهـزأ مـن مُـنَـهْـبِـلَـةٍ مـسـنـةْ[1]

لكن ذلك لا يغير من كون الشيخ يأتي به في غير قليل من أشعاره لإغناء الأصوات وتقوية فاعلية الترنم والإطراب في المنشد والمسموع، كقوله:

لـقـد زارنـــي طـيـف الـخـيــال فـهـاجـنـي

فـهـل زار هــذي الإبــل طـيـف خـيــال[2]

أو لتقوية مسموع بعض الحروف في سياق لعبة المخارج، كتقوية حاء «التفاح» مسموع حروف الحلق، لتُنَاغِمَ حروف التكرير والغنة والكافات وباقي الحروف في أبيات اللزوم:

يـــا أكـــل الــتــفــاح لا تـبـعــدَنْ

ولا يُـــقِـــمْ يـــومُ ردًى ثـــاكِـلَـكْ

قـــال الـــنُّـــصَـــيْـــرِيُّ ومـــا قـلْـتُـه

فـاسـمـعْ وشَـجِّــعْ فـي الـوغـى نـاكـلَكْ

(١) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٧٤.

قـــد كـــنـــتَ فـــي نهـــــرك تــفــاحـــةً

وكـــــان تـــفـــاحَـــك ذا آكـــلــكْ

وحـــــرفَ هـــاجٍ لُحْـــتَ فـيـمـا مضـى

وطـــالمـــا تــشــكُــلُــه شـــاكـــلـــكْ[1]

ويسمي االشيخ التكرار الصوتي عندما يزيد أحد الركنين على الثاني أو ينقص عنه جناسًا مخالفًا[2]، ويدخل تحت هذه التسمية لديه كل أنواع التغيير الكمي التي تصاحب التكرار الصوتي، بدءًا من المخالفة بالحركات[3] الصرفية التي تعد أقربها إلى الجناس التام لخفائها.

والجناس المخالف بالحركات هو ما يسميه البديعيون المحرف، إذ المحرف لديهم «هو ما تماثل ركناه في الحروف وتخالفًا في الحركات، فيكون الشكل فارقًا بينهما»[4].

ومما خالف فيه أبو العلاء بالحركات فقط قوله في السقط:

وفـــي الحـــي أعـرابـيــةُ الأصــل محـضـةٌ

مــن الـقــوم إعـرابـيـة الـقــول بـالـطـبـع[5]

وقوله في اللزوم:

وكـــم سَـــــرَوَا عـــالـــمًـــا أولا

ومـــا سَـــــرُوَا فـمـتــى يـــســـروان[6]

---

(١) اللزوم: ٢٥٢/٢.

(٢) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٤/٢.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٤/٢.

(٤) شرح الكافية للحلي: ص ٦٥، وخزانة الحموي: ص ٣٦.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٤.

(٦) اللزوم: ٥٨١/٢. وانظر قوله في: ٥٥٦/٢:.. وهل يدوم على البَردين بُردان. وفي: ٤٩٧/٢:.. وكيف لها أن اللجين لُجين.

ومنه في الدرعيات:

معابل الرمي عندها عبل

ملقى وسُحْم النصال كالسَّحَم[1]

وحكم هذا النوع في منجزه الشعري حكم الجناس التام.

ووصفَ الشيخ ما اختلف فيه عدد الحروف المكررة كالزئير والزار في بيت لأبي تمام[2] بأنه «تجنيس متقارب»، لوضوح المخالفة فيه دون تغطيتها على المشاكلة الصوتية، ويُعدُّ هذا الضرب من المخالفة أخصب حقول المجانسة الصوتية، لسهولة المجيء به وتنوع أساليبه تنوعا يجعلها لوفرتها تبدو غير قابلة للحصر، خلافًا لما سواها من ضروب الجناس التي قيد استعمالها بشروط لا يجوز الإخلال بها.

وتقترن سهولة الوصول إلى هذا النوع من التجنيس بسهولته في السمع، وخفته خفة تجعله من أنسب فنون البديع لمذهب التبادي الشعري الذي يقدم الانسجام الأسلوبي على الصنعة البينة[3]، وهذا ما يفسر كثرته في أشعار الشيخ، لا في اللزوم فحسب ولكن في السقط والدرعيات أيضًا، فالانسجام الذي يصطبغ به التجنيس المتقارب فيهما يجعل المتلقي يطرب للتكرار الصوتي الخفي بسمعه، دون أن يخطر بذهنه أن الشاعر قصد إلى جعله فنًا بديعيًا كما يتبين من مثل قوله في السقط:

فياليتني طارت بكوري إذ بنا

بكوري قطاة بالصراة لها وقط[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٠. وانظر في: ص ١٨٥٦: جِذْم/ جِذَم، وفي: ص ١٧٥٠: الأَيْم/ الأَيِّم.

(٢) قوله: واستيقنوا إذ جاش بحرك وارتقى ... ذاك الزئير وعز ذاك الزار. شرح ديوانه: ٢/١٧٤.

(٣) انظر مثلًا قول الحموي في الخزانة: ص ٣٠: «أما الجناس فإنه غير مذهبي ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ فإن كلًا منهما يؤدي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة».

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٤٥. وانظر في: ص ١٦٠٦: يظللهم/ ظل، وفي: ص ١٢٣٨: المقسم/ القسيمة، وفي ص: ١٣٢٨: الثريا/ الثرى، وفي: ص ١٣٦٧: خلعن/ الخلع.

وقوله في الدرعيات:

وعـصـت مـن عـواصـف الحـرب أمـرًا

قـبـلـتـه مـن شـمـأل وجـنـوب[1]

ويظهر نفس الخفاء في اللزوم، وقد يأتي به الشيخ مع ضروب المجانسة الصوتية البَيِّنَةِ فيزداد خفاء كما نجد في قوله:

مـهـا نـقـاء لا مـهـا فـي نـقـا

ربـبن فـي ظـل قـنـا أو ربـبْن

تـذكـرنـي راحـة أهـل الـبـلـى

أرواح لـيـل بـخـزامـى هـبـبْن

وفـي مـزيـج الـراح أو فـي صـريـ

ـح الـرسـل والـعـام جـديـب عـبـبْن[2]

وقد يكثر من المقاربة فيصبح التكلف بَيِّنًا كما بان في قوله:

قـد آذنـتـنـا بـأمـرٍ فـادحٍ أذنٌ

وإنـمـا قـيـل آذان لإيـذان[3]

ويخص البديعيون هذا النوع من الجناس بمصطلح «الجناس المطلق»[4] تمييزًا له من المشتق، وذكر الحموي أن السكاكي وغيره – ومنهم أبو العلاء – سموه المتقارب لشدة «قربه من المشتق»[5].

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٥. وانظر في: ص ١٩٠١ – ١٩٠٢: أولاك/ ألوك.

(٢) اللزوم: ٢/٥٨٤ – ٥٨٥.

(٣) نفسه: ٢/٥٥٥.

(٤) خزانة الحموي: ص ٢٥.

(٥) نفسه: ص ٢٥.

وقد نبه بعض البديعيين على أن المشتق استعمال «غلط فيه أكثر المؤلفين وعدوه تجنيسًا»[١]، وليس الأمر كذلك لديهم[٢] لأن معنى المشتق يرجع إلى أصل دلالي واحد، بينما الشرط في الجناس - لديهم - أن يكون أحد ركنيه مخالفًا للثاني في معناه، وهم يُخرجون بهذا القيد من باب الجناس كُلَّ أساليب التكرار التي يشتقها الشعراء من جذر معجمي واحد، كالجذر «جهل» في قول ابن كلثوم:

ألا لا يجهلنَّ أحدٌ علينا
فنجهلَ فوق جهلِ الجاهلينا[٣]

لكن هذه التفرقة الاصطلاحية التي أدى إليها شغف البديعيين المتأخرين بتفريع المفاهيم والمصطلحات مما هو في الأصل باب واحد، لا تغير من كون ما يخصونه باسم المشتق يظل في شعر الشيخ من حيث وظيفته التعجيبية تكرارًا صوتيًا، لا يختلف من حيث أثره عن الجناس الذي يعدونه - مدرسيًا - فنًا مستقلًا بأحكامه، لذا لا يحس سمع المتلقي بأي فرق صوتي - في شعر الشيخ - بين ما يسمونه جناسًا متقاربًا أو مطلقًا، وبين ما يسمونه مشتقًا كما يتبين من قوله في سقط الزند:

وقد يقوي الفصيح فلا تقابل
ضعيفِ البرِّ إلا بالقبول[٤]

أو قوله في الدرعيات:

على أناس من يعاشرهم
تعوزه فيهم عشرة المكرم[٥]

---

(١) شرح الكافية للحلي: ص ٦١.

(٢) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦١، وخزانة الحموي: ص ٢٥.

(٣) جمهرة أشعار العرب: ١/ ٣٧٠.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤٦.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧١. وانظر في: ص ١٧٧٢: يملكها/ ملك، وفي: ص ١٧٧٣: مال/ الميل، وفي:ص ٢٠٠٣: السارحات/ سرحن، وفي: ص ٢٠١٤: صائب/ إصابته، و: مخطئ/ الخطأ.

ولا تختلف اللزوميات عنهما في التباس المطلق فيها بالمشتق كما يدل على ذلك قوله في إحداها:

وكـــل مـــلـــكٍ لـــك عـــبـــدٌ ومـــا
يـبـقـى لـك مـلـكٌ فـيـدعـى مـلـيـك[1]

وقد يشتد الالتباس فيستعصي تحديد نوع الجناس حتى على معيار البديعيين أنفسهم، كما استعصى ذلك في قوله:

فـالـرجـل لـلـرجـلـة والـكـف لـلْـ
ـكـفـة والـعـرنـين لـلـعـارن[2]

وقد أحس الخوارزمي بشدة التباس الفنين في شعر أبي العلاء، فنبه على ذلك بمثل قوله يوضح علاقة التكرار بالجناس الصريح في بيت السقط:

ويـأبـى ذبـاب أن يـطـور ذبـابـه
ولـو ذاب مـن أرجـائـه عـمـل الـرصـع[3]

: «وذاب مع النباب من التجنيس الذي يشبه المشتق وليس به»[4].

ويشير الشيخ إلى أن قول أ بي تمام: «عواص عواصم» في بيته المشهور[5] فرع من الجناس «يسميه أهل النقد تجنيس المقاربة، لأن اللفظين متقاربان ليس بينهما فرق إلا في الميم، وكذلك قوله: قواض قواضب»[6]، والمصطلح قريب من مصطلح «الجناس المتقارب» الذي استعمله لوصف ما كان التشاكل فيه مقصورًا على تكرار

(١) اللزوم: ٢/٢٥٢. وانظر في: ٢/٢٥٨: نبْت/ نبَت، و٢/٢٧٦: العقل/ العقال.

(٢) اللزوم: ٢/٥٧١.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥٩.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٦٠. وانظر قوله في: ص ١٧٠٨: «و أرد مع تردي من التجنيس الذي يشبه المشتق وليس به».

(٥) قوله: يمدون من أيد عواص عواصم ... تصول بأسياف قواض قواضب. ديوانه: ١/٢٠٦.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢٠٧.

بعض الأصوات، مع تغيير الزنة الصرفية كالزئير والزأر، لكن الشيخ يذكره في سياق التعريف العارض بما يسميه البديعيون الجناس المذيل، وهو لديهم «ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفًا في آخره وكان له كالذيل... ومثاله... هام وهامل»[1].

والملاحظ أن أثر هذا النوع من الجناس في السمع ألذ من التام، لوضوح الزيادة فيه بعد توهم[٢٥] التطابق اللفظي بين الركنين، لذا يغلب فيه مجيء الحرف الزائد[2] في الركن الأخير حتى يكون مفاجأة للمتلقي بمسموع لا يتوقعه، لكنه مثل الجناس التام لا يكثر في الأشعار – إلا أن يتكلف – لقلة الألفاظ المُمَكِّنَة منه.

وقد جاء به الشيخ في سقطياته في مثل قوله:

أراك أراك الجِـــزْعِ جـفـن مُـهَـوِّم

وبُـعْـدُ الـهـوى بُـعْـدَ الـهـواء المـجـزع[3]

كما جاء به في درعياته في مثل قوله:

كـــأن كـعـوبـهـا مـتـنـاثـراتٌ

نـوى قـسـبٍ يـرضـخ لـلـنـواجـي[4]

فالنوى «مع النواجي تجنيس مذيل»[5].

ويبدو نظره إلى ما جاء به الطائي منه واضحًا في قوله في اللزوم:

رضـيـت بمـا جـاء الـقـضـاء مـسـلمًا

وضـــاع ســؤالــي فــي حـــواز حـــوازن

(١) شرح الكافية للحلي: ص ٦٣. وانظر خزانة الحموي: ص ٢٨.

(٢) الملاحظ أن البديعيين لا يعتدون بزيادة المد في إحصاء الحروف، لأنهم يقصدون بالزائد ما صح منها.

(٣) س. ز/ شروح: ص ١٥٠٦. وانظر: ص ٩٦٨، حيث قوله: كأنك لم تجرر قناة ولم تجر ... فتاة ولم تجبر أميرًا على حكم. وانظر إشارة الخوارزمي في: ص ٩٦٩ إلى أن قوله: تجرر مع تجر تجنيس مذيل.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٣٢. ومنه قوله فيها (ص ١٨٢٧): وتشبي شباة الرمح منها كأنها ... شبا وهي لينا من ترائب مكسال.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧٣٣.

إذا أنت أعطيت الغنى فادخر به

نثا وأرحه من خواز خوازن[1]

ومثل هذا التصويت المطرب لا يتأتى إلا إذا انتهى أحد الركنين بألف بعدها حرفان، وكان آخرهما في الركن الأول معتلًا كعواص/عواصم وحواز/حوازن، لذا بدا قليلًا في شعر الشيخ رغم كثرته النسبية في بعض القطع اللزومية[2].

وعكسُ هذا النوع ما يسميه البديعيون «الجناس المطرف»[3]، وهو ما تكون «زيادته في أوله لتصير له كالطرف»[4] مثل الساق والمساق، ويسمى أيضًا الناقص والمردف... وفي تسميته اختلاف كثير[5].

وتأثير هذا النوع في السمع قريب من تأثير المذيل، إلا أن وقع المفاجأة يختفي منه ليحل محله ما يشبه التدارك أو التراجع المتمثل في النطق في أول الركن الثاني بما لم يرد في الأول، أو إسقاطه من الثاني بعد وروده في الأول، ومنه بيت السقط:

سلامُ هو الإسلامُ زارَ بلادكم

ففاضَ على السنِّيِّ والمتشيِّعِ[6]

وبيت الدرعيات:

كم أرقمي من بني وائلٍ

موائلٍ في حلة الأرقم[7]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٤٣.

(٢) نفسه: ٢/٥٤٥، حيث يجانس بـ: قوار/ قوارن، أوار/ أوارن، موار/ موارن، عوار/ عوارن. وانظر: ٢/٥٤٦.

(٣) التبس هذا النوع على بعض الباحثين فمثل له بالمذيل. انظر البناء اللفظي: ص ٢٨.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥، وشرح الكافية للحلي: ص ٦٤.

(٥) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٤، وخزانة الحموي: ص٣٥.

(٦) س. ز/ شروح: ص ١٥٤٥. ولنظر قوله في: ص ١٦٢٥: خدت بسواك الناقلاتك في الضحى ... بمشي سواك لا تجد ولا تمطو.

(٧) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩. وانظر مجانسته بـ: أضاة/ مفضاة، وهلالي/ إهلالي، في: ص ١٧٨٧ و١٨١٥.

ويبدو أن الوصول إلى هذا النوع من الجناس في الشعر أصعب من الوصول إلى المذيل، وهذا ما يفسر قلته في شعر الشيخ حتى في اللزوميات رغم غلبة التجريب والتكلف عليها، ومن هذا القليل فيها قوله:

زبنتنا عن درها أم دفرٍ
فصفوها بالحيزبون الزبون[1]

وقوله:

إن يكن أبْرَأَ القضاء الضنى فهْـ
ـوَ بَراني من بعد ما أبراني[2]

ولعل أقرب أنواع الجناس المخالف إلى التام بعد المحرف ما يسميه البديعيون «المضارع»، وهو لديهم ما أبدل[3] من أحد ركنيه حرف بغيره من مخرجه أو مخرج قريب منه كقول أبي العلاء في السقط:أأبغي لها شرًا ولم أر مثلهاسفائر ليل أو سفائن آلفالسفائر «مع السفائن تجنيس المضارعة»[4]، لاشتراكهما في المخرج لدى بعضهم[5] أو لتقارب مخرجهما. ومثله قوله:

أجارتنا أن صاب دارة قومنا
ربيعٌ فأضحى من منازلنا السنط[6]

فالمضارعة [7] في قوله الجارة مع الدارة. ومنه في اللزوميات:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٧٦.

(٢) نفسه: ٢/٥٧٧. وانظر: ٢/٤٤٦، ٤٧٠، و٥٨٤، حيث يجانس بـ: العود/ الموعود.

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٣، وخزانة الحموي: ص ٢٩.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٧١ – ١١٧٢. وانظر البيت في: ص ١١٧١. وانظر في: ص ٣٣٨: شكرن/ سكرن.

(٥) عند قطرب والجرمي وابن دريد والفراء. انظر خزانة الحموي: ص ٢٩.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٦٢٢.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦٢٣.

قــل لــلــمــطــاعــيــم تــعــصــيــهــم ضــيــوفــهــم

إن الــمــطــاعــين يــمــســون الــمــطــاعــيــنــا[1]

وينبه البديعيون على أن هذا النوع يلتبس بنوع آخر يشبهه هو المسمى «اللاحق»، وهو عندهم «ما أبدل من أحد ركنيه حرف من غير مخرجه»[2] كقول الشيخ في السقط:

لــعــل كــراهـــا قــد أراهـــا جــذابــهــا

نوائـــب طــلــح بــالــعــقــيــق وضـــال[3]

أو قوله في الدرعيات:

فــلــيــس بمــحــض تــرتــغــيــه مــبــادرًا

ولا بــغــديــر تــبــتــغــيــه صـــوادي[4]

ويكثر هذا النوع نسبيا في أشعار الشيخ لسهولة المجيء به بإبدال أي حرف من حروف أحد الركنين، إذ «لا يشترط أن يكون الإبدال في الأول[5] ولا في الوسط[6] ولا في الآخر، فإن جل القصد الإبدال كيفما اتفق»[7].

وبعض العلماء يعده هو والمضارع نوعًا واحدًا يسميه تجنيس التصريف[8]، لكن اللاحق بعدم اشتراطهم فيه تقارب المخارج يظل متميزًا من المضارع بسهولة وقوعه في الشعر، لأن كل حروف العربية تكون فيه قابلة للإبدال خلافًا للمضارع، كما يتبين من مجيء أبي العلاء به في أكثر من ركنين في قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٥١٨.

(٢) خزانة الحموي: ص ٢٩.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٧٤.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٥.

(٥) كقول الشيخ: كنجم الرجم صك به مريد ... فأبدع في إنجذام وانعراج. الدرعيات/ شروح: ص ١٧٣٧.

(٦) كقول الشيخ: يقضب عنه أمراس المنايا ... لباس مثل أغراس النتاج. نفسه/ نفسه: ص ١٧٢٧.

(٧) خزانة الحموي: ص ٢٩.

(٨) نفسه: ص ٢٩.

ألـفـت المـلا حـتـى تـعـلـمـت بـالـفـلا

رنـو الـطـلا أو صـنـعـة الآل فـي الـخـدع[1]

ونجد نفس المجانسة الثلاثية في بيت اللزوم:

إنمـــا المــــرء نــطــفــة ومــــداه

خـطـفـة لـيـس عـطـفـة حـين يمـضـي[2]

وقد يسرف في التجنيس فيوهم المتلقي بأنه أتى باللاحق في أربعة أركان كما نجد في قوله:

فـالـخُـنَّـس الـكُـنَّـس الأفـــراد خـالـقـهـا

مـدبـر لاحـتـقـار الخـنُـس فـي الـكـنُـس[3]

لكن لا يبدو من خلال تتبع اللزوميات التي جاء فيها بهذا النوع أنه خص هذا الديوان بزيادة كمية متميزة في استعمال اللاحق، ولعل سهولة وقوعه في الشعر جعلته لا يكلف نفسه عناء «تكلفه» فيها والإسراف في تجريبه.

إن تعداد هذه الأنواع المسماة باعتبارها ضروبًا من ضروب التعجيب الصوتي وفروعًا للمجانسة الصوتية التكرارية، لا يعني أنها تبنى دائمًا من العلاقة الثنائية أو الثلاثية البسيطة بين الأركان المشاكلة، ولا أنها تأتي في أشعار مستقلة بالبيت عن غيرها من أنواع الجناس، فقد يبني الشيخ مجانساته الصوتية على تعدد العلاقات بين أركان متشاكلة/متباينة تُكوِّن في مجموعها نوعًا من المجانسة، تكون فيه الأركان المختلفة عناصر تتناظر جذورها الاشتقاقية اللفظية كما تناظرت مشتقات «عنن» و«جدل» في بيت الدرعيات:

ولـيـسـت بـالمـعـنـة فـي جـدالٍ

وإن جـدلـت كـمـا جـدل الأعـنـه[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٥.

(٢) اللزوم: ٢/٩٥. وانظر: ٢/ ٤٦١: فرس/ ضرس، و٢/٤٧٣: المال/ الحال.

(٣) اللزوم: ٢/٤٨.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٦. وانظر التنوير: ٢/٢١٦.

وقد تخرج الصورة الحرفية للقلب إلى صورة أخرى لفظية تعكس فيها مواقع الألفاظ داخل البيت عوض تقليب الحروف داخل الكلمة، وهي صورة يسميها ابن الأثير في سياق حديثه عما يشبه الجناس: عكس الألفاظ[1]، وقد سمى بعضهم هذا النوع التبديل[2]، ومنه قول الشيخ في السقط:

فواعجبًا كم يدعي الفضل ناقصٌ
ووأسفًا كم يظهرُ النقصَ فاضلُ[3]

وقوله في اللزوم:

ونحن بعلم الله من متحركٍ
يرى ساكنًا، أو ساكنٍ يتحركُ[4]

وتدل عناية البديعيين بذكر الفروق الدقيقة بين أنواع الجناس على أنهم كانوا يهدفون إلى تبسيط قوانينه وأحكامه، لتمكين المولعين به من المجيء به على الصورة التي يكون فيها كل نوع مكتفيًا بنفسه غير ملتبس[5] بغيره، لأن قدره لديهم ينحط إذا لم يكن صريحًا في نسبته إلى نوع واحد من الأنواع التي سموها، وقد عدوا ما لم يكن صريح النسبة منه مشوشًا، والمشوش لديهم «كل جنس تجانبه طرفان من الصنعة، فلا يمكن إطلاق أحدهما على الآخر»[6].

---

(١) المثل السائر: ١/٢٦١، ومنه قولهم: شيم الأحرار أحرار الشيم. ووصف ابن الأثير هذا الفن بأنه ضرب له حلاوة وعليه رونق. وقد أخرج البديعيون هذا النوع من باب الجناس وخصصوا له بابًا مستقلًا مع عده فنًا رخيصًا بالقياس «إلى ما فوقه من أنواع البديع العالية». انظر خزانة الحموي: ص ١٦٢، وشرح الكافية للحلي: ص ١٤٥.

(٢) العمدة: ٢/٤. وقد ذكر ابن رشيق - حكاية عن أبي جعفر النحاس - إلى أن الكتاب يسمون هذا النوع التبديل، ولم ينسب التسمية إلى قدامة، أما ابن الأثير (المثل السائر: ١/٢٦١) والحموي (الخزانة: ص ١١٥)، فقد نسباها إلى قدامة.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢٨.

(٤) اللزوم: ٢/٢١٧.

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ٢٥، حيث قوله: «وأما الجناس المطلق فلشدة تشابهه بالمشتق يوهم أحد ركنيه أن أصلهما واحد وليس كذلك ...»، والصفحة ٢٩، حيث قوله: «وأما اللاحق فقل من فرق بينه وبين المضارع ».

(٦) خزانة الحموي: ص ٢٧. انظر قوله في: ص ٣٦: «وقد تقدم أن الركنين إذا تجاذبهما نوعان من التجنيس ولم يخلصا لواحد كان الجناس مشوشًا». وانظر قول السكاكي: «وهاهنا نوع آخر يسمى تجنيسًا مشوشًا، وهو مثل قولك: بلاغة وبراعة». مفتاح العلوم: ص ٤٣٠

ويكشف التعارض بين ما تحمله التسمية من حكم معياري قادح في التشويش، وبين جودة بعض الأمثلة التي مثلوا بها[1] له، عن أن التداخل بين الأنواع تشكيلُ أسلوبي يجمع بين مَتْحِهِ من شعرية التعجيب الصوتي، وبين تمرده على التقسيم البديعي المدرسي الذي أراد أن يجعل لكل استعمال فرعي مصطلحًا ومفهومًا خاصين به، يحولان دون اشتهار بعض الأنواع «المشوشة» واعتبارها تجنيسًا.

وليس أدل على حرص البديعيين على صون المفهوم المدرسي الذي حصروا فيه أنواع الجناس، من دراستهم بعض الفنون[2] التي اعترفوا بالتباسها به في أبواب مستقلة عن بابه.

ولعل أحق الفنون البديعية التي أجمع النقاد على أنها تكسب الشعر أبهة ورونقًا وديباجة[3]، بأن يعد من الجناس الذي وصفوه بالمشوشِ التصديرُ[4] أو ردُّ الأعجاز على الصدور، لأنه النوع الوحيد من المجانسات الصوتية الذي يمكن أن يبنيه الشاعر من أي نوع أراد من أنواع الجناس التي سبق ذكرها إلا المقلوب[5].

والمصنفون[6] يفردون له بابًا خاصًا به لأنهم يذهبون إلى أنه يقع بتكرار اللفظ والمعنى[7]، لكن ابن الأثير الذي كان مقتنعًا بأن التصدير نوع من الجناس لم يتردد في تخطئة من عدوه فنًا مختلفًا عنه، كما يتبين من قوله متحدثًا عنه داخل باب التجنيس:

---

(١) كقول أبي تمام: ... ... في حده الحد بين الجد واللعب. شرح ديوانه: ١/٤٠.

(٢) مثل الترديد والتكرار والعكس والتصدير.

(٣) انظر العمدة: ٢/٣.

(٤) انظر الصناعتين: ص ٤٠٠، والعمدة: ٢/٣، وشرح الكافية: ص ٨٢ وخزانة الحموي: ص ١١٥.

(٥) لم أعثر في ما اطلعت عليه على مثال للتصدير المبني على القلب، ولعله لم يثر انتباهي لندرته.

(٦) انظر البديع لابن المعتز: ص ٢٥، والصناعتين:ص ٤٠٠ والعمدة: ٢/٣، وشرح الكافية: ص ٨٢، وخزانة الحموي: ص ١١٥.

(٧) انظر شرح الكافية: ص ٨٢، حيث يقول الحلي: «رد العجز على الصدر ... وله عدة ضروب، وهو عبارة عن أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها، أو بما تصرف من لفظها في عجزه. وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحًا للبيت والأخرى ختامًا له». وانظر خزانة الحموي: ص ١١٥، حيث يذهب المؤلف إلى أن الأكثر تكرار اللفظ والمعنى، ومفتاح العلوم: ص ٣٤٦، حيث يشترط السكاكي عدم التكرار.

«ورأيت الغانمي قد ذكر في كتابه بابًا - وسماه «رد الأعجاز على الصدور» - خارجًا عن باب التجنيس، وهو ضرب منه وقسم من جملة أقسامه كالذي نحن بصدد ذكره ههنا.... وليس الأخذ على المعاني في ذلك مناقشة على الأسماء، وإنما المناقشة على أن يُنَصِّبَ نفسه لإيراد علم البيان وتفصيل أبوابه، ويكون أحد الأبواب التي ذكرناها داخلًا في الآخر فيذهب عليه ذلك ويخفى عنه، وهو أشهر من فلق الصباح»[١].

إن التصدير مجانسة صوتية مرنة لا تمتلك صورة لفظية خاصة بها لأنها تأتي كما أوضحت من أنواع الجناس الأخرى، ولذا «لم يذكروا فيه فرقًا»[٢]، وكل ما يميزه عنها موقعه من البيت لأنه مخصوص بالقوافي[٣] حيث يقع ركنه الأخير كما يفهم من وصف ابن المعتز لأنواعه[٤].

أما ركنه الأول فيكون - حسب تحديد ابن المعتز لمواقعه - في أول البيت[٥]، أو في آخر قسيمه الأول[٦]، أو في أي موضع سواهما[٧]، وقد اعترض ابن أبي الإصبع والحموي بعده على ابن المعتز في تعريفه للقسم الثالث، لأنه لم يقيد مجيئه بالصدر الذي تشير إليه التسمية في رأيهما[٨].

ويدل مجيء بعض الشعراء بالركن الأول في أول العجز نفسه على أنهم فهموا من تعريف ابن المعتز للنوع الثالث ومن تمثيله له بقول الشاعر:

---

(١) المثل السائر: ١/٢٥١ - ٢٥٢.

(٢) العمدة: ٢/٣.

(٣) العمدة: ٢/٣. وقد خصه الحلي بالعجز دون أن يقيده بالقافية. انظر شرح الكافية: ص ٨٢.

(٤) انظر البديع: ص ٤٧ - ٤٨، حيث يقول ابن المعتز: «وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام ضمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول.. ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أو كلمة في نصفه الأول ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه».

(٥) كقول الشاعر: سريع إلى ابن العم يلطم وجهه ... وليس إلى داعي الندى بسريع. خزانة الحموي: ص ١١٥.

(٦) كقول الشاعر: يلفى إذا ما كان يوم عرمرم ... في جيش رأي لا يفل عرمرم. نفسه: ص ١١٥.

(٧) كقول الشاعر: سقى الرمل صوب مستهل غمامه ... وما ذاك إلا حب من حل بالرمل. نفسه: ص ١١٥.

(٨) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧، نفسه: ص ١١٥.

عــمــيــد بــنــي ســـلــيــم أقــصــدتــه

ســهـــام المـــوت وهـــي لـــه ســهـــــام[1]

أنه ليس مخصوصًا بصدر البيت وحده، لأن المراد بلفظي صدر وعجز في التسميةِ السابِقُ والمتأخرُ أوالأول والأخير، كما يستشف من استعمال نفس المصطلحين في حديث العروضيين عن المعاقبة[2]، وقد اقترح ابن أبي الإصبع[3] أن يسمى القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو.

ويفهم من كلام الحموي أنه كان يجد هذا النوع من التكرار الصوتي – خلافًا لما وصفه به ابن رشيق[4] – فَنًّا سهل المأخذ نازلًا عن قدر غيره من الفنون، إلا أن يضيف إليه مستعملُه نكتة أدبية يزداد بها بهجة[5].

ولا يبدو أن الشيخ كان يجد التصدير عديم الرونق كما صوره الحموي، فغزارته في أشعاره تدل على أنه كان يعده من أنسب المجانسات الصوتية للتعجيب، وإن كان قد جعل الإسراف في استعماله في اللزوميات خروجًا مقصودًا من الانسجام إلى التكلف.

وقد استعمل الشيخُ المشهورَ من أنواع التصدير، فجاء بما سماه ابن أبي الإصبع بتصدير الطرفين في مثل قوله في السقط:

أذال الجـــري مـــنـــه زبـــرجـــديًّـــا

ومـــا حـــق الــزبــرجــد أن يـــــذالا[6]

وقوله في اللزوم:

---

(١) البديع: ص ٤٨.

(٢) انظر العقد الفريد: ٥/٤٢٩، حيث قول ابن عبد ربه: «فما عاقبه ما قبله فهو صدر، وما عاقبه ما بعده فهو عجز». وانظر العيون الغامزة: ص ٣٣.

(٣) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧ نقلا عن خزانة الحموي: ص ١١٥.

(٤) انظر العمدة: ٢/٣، حيث يصفه بأنه فن «يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة».

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ١١٥، حيث قوله: «هذا النوع أعني التصدير ما برحت السهولة نازلة بأكناف أذياله ...».

(٦) سقط الزند/ التنوير: ١/٢٦. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ١٨٦، ١٩٦، ١٩٨، ٢١٠، ٢١٨.

عـــزيـــزان بـــالــلـــه الــــذي لــيــس مـثـلـه

يـــــذلان فـــي مـــقـــداره ويـــعـــزان[١]

ومنه في الدرعيات:

مـسـفـر الـــوجـــه لـــلـقـريـب ولـــلـجـا

نـــبِ إنْ جـــانِـــبٌ أَخَـــبَّ الـسـفـيـرا[٢]

كما جاء بما أسماه تصدير التقفية كقوله في السقط:

وأبــــصـــرت الـــنـوابـــل مـــنـــه عـــدلاً

فـأصـبـح فـي عـوامـلـهـا اعـــتـــدالا[٣]

وقوله في اللزوم:

ســـررت بـــه إذا قـيـل أعـطـيـت فـارسًـا

ومـــا هـــو إلا ضـيـغـم لـــك فـــارس[٤]

ومثله في الدرعيات:

كـــأنـمـــا حـــربـــاؤهـــا عـــائـــم

فـــي لجَّـــةٍ ســـالمـــة الـــعـــوم[٥]

أما ما سماه بتصدير الحشو فقد كان عدم اقتران ركنه الأول بموقع محدد من البيت سببا في كثرته وغلبته في أشعار الشيخ على ما سواه من أنواع التصدير، ومنه قوله في السقط:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٤٠. وانظر: ٢/٤٨، ٤٩، ٤٥٨.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٧.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٧١. وانظر: ص ٢٦١.

(٤) اللزوم: ٢/١٤. وانظر: ٢/٤١.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٠. وانظر: ص ١٧١٢.

ومـــن يــك ذا خــلــيــلٍ غــيــر ســيــفٍ

يــصـــادف فـــي مـــودتـــه اخـــتــــلالا[1]

وقوله في اللزوم في قطعة كاد يصدر كل أبياتها:

الـــلـــه أدرانـــــــا بـــأمـــر فـــمـــا

نـــغـــســـل بـــالـــتـــوبـــة أدرانـــــا

والـــبـــغـــي أشـــرانــــا فــألــفــيــتــنــا

وكـــلـــنـــا يـــوجـــد أشـــرانـــــا

إنـــــي حــــي ران ذنــبـــي عــلــى

قــلــبــي فــمـــا أنـــفـــك حـــيـــرانـــا

إن يــفــن بــــدرانــــا فــنــرجــو الـــذي

أغـــنـــى ولا نـــســـأل بـــدرانـــا

نـــهـــمـــل أســــرانــــا بـــأيـــدي الـــردى

ويـــدلـــج الـــلـــيـــلـــة أســـرانـــا[2]

وقوله في الدرعيات:أعانل طالما أتلفت ماليولكن الحوادث أتلفتني[3]

وقد يكون موقع التصدير الحشوي قريبًا من أول البيت فيعد بمثابة تصدير الطرفين كقوله في السقط:

يــا ســاهــر الــبــرق أيــقــظ راقـــد الــســمــرِ

لــعــل بــالــجــزع أعــوانًــا عــلــى الــســهــرِ[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٥. وانظر: ص ١٧٣، ١١٢.

(٢) اللزوم: ٢/٥٣٣ - ٥٣٤. وانظر: ٢/٢٥٦، ٢٦٨، ٣٤٠، ٤٤٣.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١١. وانظر: ص ١٧٥٠.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤، وانظر الدرعيات: ص ١٧٤٩ و١٧٥١.

أما تصدير الحشو الذي وصف ابن أبي الإصبع تعريف ابن المعتز له بأنه مدخول[1]، لأنه وصفه بأنه يأتي في أي موضع ولم يقيد مجيئه بالصدر وحده، فيدل تردده في شعر الشيخ على أن ابن المعتز قصد وهو يُعَرِّفُ القسمَ الثالثَ بأنه ما وافقت (آخرُ كلمةٍ فيه بعضَ ما فيه»[2]، أنه يأتي في حشو البيت مطلقًا دون تخصيص صدر البيت بذلك دون عجزه[3]، فقد أتى به الشيخ في أول العجز في مثل قوله:

يغادرن الكواعبَ حاسراتٍ

ينلن من العداة من استنالا[4]

وقوله في اللزوم:

ومن يسكن الأمصار لا يعدم الأذى

بإبليس مشفوعًا بمثل الأبالس

يساور أسدًا من غواة مساور

وطلس ذئاب من رجال الطيالس[5]

ومنه في الدرعيات:

إن تردها القناة فهي فناة

نمرًا صادفت لا نميرا[6]

كما أتى به في حشو العجز في مثل قوله في السقط:

ولولا غيرة من أعوجي

لبات بري الغزالة والغزالا[7]

---

(١) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧.

(٢) انظر البديع: ص ٤٨.

(٣) كما يتبين في المثال الذي ورد فيه التصدير في أول العجز وآخره. انظر ما تقدم، والبديع: ص ٤٨.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢.

(٥) اللزوم: ٢/ ٤٤. وانظر: ٢/ ١٤، ٤٥، ٣٨١، ٥١٣.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٨، وانظر: ص ١٩٧٠.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥، وانظر: ص ٧٣ و١٧٧ و١٨٨.

وقوله في اللزوم:

وحـــادثـــة أمـــا الـــثـــريـــا بـعـبـئـهـا
وأيـنـقـهـا والمـــرزمـــان فـــرزم[(١)]

وقوله في درعياته:

وقـــد أقـــود الـــطـــرف مـــســـتـــأسـدًا
رائـــــد بـــقـــل مـــــرة أو بـــقـــيـــل[(٢)]

وقد أكد السكاكي ضمنيًا خبرة أبي العلاء بأساليب التصدير ومواقعه حين جعل له خمسة مواقع لا ثلاثة كما زعم ابن أبي الإصبع، هي «صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه»[(٣)].

ويتضح من تتبع مختلف أساليب التصدير في شعر الشيخ أنه كان يعتمد على خبرته الشعرية لتشكيل الأصوات لتنويعه وإغناء صوره الصوتية والموقعية من خلال الزيادة في عدد أركانه بإيقاعه - فضلًا عن القافية - في أول الصدر وآخره كقوله:

عـــلـــوٌّ زائـــــد بـــأبـــي عـــلـــيٍّ
أتـــاك بـفـضـلـه الـلـه الـعـلـي[(٤)]

أو في أوله وأول العجز كقوله:

---

(١) اللزوم: ٣٨١/٢. وانظر: ٤٧٢/٢، ٥٥٥، ٥٧٦.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٨.

(٣) مفتاح العلوم: ص ٤٣٠ - ٤٣١، حيث يقول السكاكي: «ومن جهات الحسن رد العجز إلى الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه، كما إذا قلت:

مشتهر في علمه وحلمه ... وزهده وعهده مشتهر
في علمه مشتهر وحلمه ... وزهده وعهده مشتهر
في علمه وحلمه وزهده ... مشتهر وعهده مشتهر
في علمه وحلمه وزهده ... وعهده مشتهر مشتهر

وتقتضي القسمة الحماسية زيادة البيت الآتي بعد الثاني: في علمه وحلمه مشتهر ... وزهده وعهده مشتهر.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٤.

أَعِيل فيها كأخي لِبْدَةٍ

عائلِ شِبْلين حليفٍ لِغَيْلْ[1]

أو من خلال جعل الركن الواحد موزعًا بين موقعين: آخر الصدر وأول العجز، كقوله في اللزوم:

كيف للجسم أن يكون إذا أبْـ

ـلسَ إلفي العقاب إحراقَ بُلْس[2]

وقوله في الدرعيات:

إن يبت مضجعي بنجْـ

ـدٍ كمُلقى النجاد[3]

وإذا كانت الزيادة في أركان التصدير تعتبر تضخيمًا لفاعليته الصوتية، فإن الشيخ اختار في بعض أبياته الحد من هذه الفاعلية مخفيًا المجانسة بالمخالفة بين بعض الأصوات المتقاربة كالعين والهمزة في قوله:

إذا بصرَ الأمير وقد نضاه

بأعلى الجوِّ ضنَّ عليه آلا[4]

أو مغيرًا موقع الركن الأخير بنقله من القافية إلى ما قبلها كما نجد في قوله:

أمنتها نفسي علي فلم تمْـ

ـس كذات الغُوَيْرِ أمْنَتْ قصيرا[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٦.

(٢) اللزوم: ٢/٦٦.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٥.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٣.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٩.

وهذا عند الحلي تصدير، لأنه لم يقيد موقع الركن الأخير بالقافية كما يفهم من قوله معرفا هذا النوع: «وهو عبارة أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها أو بما تصرف من لفظها في عجزه. وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحا للبيت والأخرى ختاما له..»[١].

ولعل من أطرف ضروب المشاكلة ما يمكن أن نسميه بالتعجيب الصوتي غير الملفوظ، لأن الشاعر يعتمد في إيقاعه على علاقة الترادف التي تسمح للمتلقي بأن يحقق بنفسه المجانسة، من خلال استحضاره ذهنيا ملفوظ الكلمة الغائبة المرادفة لأختها المثبتة في البيت.

وقد خفي هذا الفن للطفه عن كبارالبلاغيين فلم يذكروه[٢]، وأسماه من وقفوا عنده «الجناس المعنوي»[٣]، وجعلوه نوعين: أولهما تجنيس الإضمار، «وهو أن يضمر المتكلم ركني التجنيس، ويذكر ألفاظًا مرادفة لأحدهما، فيدل المظهر على المضمر»[٤]، فإن تعذر المرادف «أتى بلفظ فيه كناية لطيفة تدل على المضمر بالمعنى»[٥].

والثاني تجنيس الإشارة، «وهو ما أضمر أحد ركنيه»[٦]، ويفسر الحموي مجيئه في الشعر دون النثر بأن «الشاعر يقصد المجانسة في بيته بين الركنين من الجناس فلا يوافقه الوزن على إبرازهما، فيضمر الواحد ويعدل بقوته إلى مرادف فيه كناية تدل على الركن المضمر، فإن لم يتفق له مرادف الركن المضمر يأت بلفظة فيها كناية لطيفة تدل عليه...»[٧].

(١) شرح الكافية: ص ٨٢.

(٢) انظر خزانة الأدب: ص ٤١، حيث قول الحموي: «ولم يذكره الشيخ جلال الدين القزويني في التلخيص ولا في الإيضاح، ولا ذكره ابن رشيق في العمدة، ولا زكي الدين بن أبي الأصبع في التحرير، ولا ابن منقذ في كتابه ».

(٣) انظر شرح الكافية: ص ٦٨، وخزانة الحموي: ص ٤١.

(٤) شرح الكافية: ص ٦٨، وخزانة الحموي: ص ٤١.

(٥) خزانة الحموي: ص ٤١.

(٦) شرح الكافية للحلي: ص ٧٠ – ٧١.

(٧) خزانة الحموي: ص ٤٢.

ويمكن أن نوضح المقصود بهذا النوع من الجناس الصوتي الذي يسمع دون أن يكون ملفوظًا، من خلال التبيان الآتي:

عين ← جناس صوتي غير مسموع ← عين

ترادف ☐ ... ☐ ترادف

التجنيس المعنوي

نبع ← الملفوظ المسموع ← مقلة

البيض

☐ ترادف

البيض (النساء) ← الملفوظ المسموع ← السيوف

وقد وصف البديعيون هذا النوع من الجناس بأنه «طُرفة من طرف الأدب عزيز الوجود»[1] لصعوبة مسلكه، وحاجة الشاعر فيه إلى المشاكلة المركبة بين الصوت والمعنى في نسق تعجيبي واحد، لكن يبدو من إشارة الشيخ إليه وتعريفه به أنه كان خبيرا بأحكامه وأساليبه، فقد نبه على أنه «تجنيس معنى لا تجنيس لفظ»[2]، ومثل له بقول الشماخ:

وما أروى وإن كرمت علينا

بأدنى من موقفة حرون

فالشاعر قد قال: «وما أروى، ثم قال: بأدنى من موقفة، يعني بالموقفة واحدة الأروى، فكأنه قال: وما أروى بأدنى من واحدة الأروى. فهذا تجنيس في المعنى، وقد ذكره المتكلمون في نقد الشعر»[3].

ومن هذا النوع في شعره قوله في السقط:

كملت فزد على النعمان ملكًا

مزيدك عن أخي ذبيان قيلا

---

(١) خزانة الحموي: ص ٤١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٦.

(٣) نفسه: ص ٦٣٦.

فأخو نبيان هو النابغة الذبياني، و(قوله «مزيدك» مع «أخـي ذبيان» تجنيس الإشارة، لأن اسمه زياد)[١].

ويمتد التعجيب الصوتي في الشعر إلى الحروف لإحداث نوع من المجانسة الصوتية لا تتعلق بالكلمات ولكن بالحروف المفردة نفسها، وقد أحس الشعراء قدماء ومحدثين بالقيمة الجمالية لتكرار بعض الحروف فجعلوه سبيلًا إلى إغناء جرس[٢] الصياغة وموسيقاها.

وأدرك اللغويون والبلاغيون القدماء الأثر المسموع الذي يحدثه تفاعل خصائص الحروف المفردة عند تركيبها في عناصر الكلام فنبهوا على ما لا يتجاور منها في كلمة واحدة[٣]، وعلى ما ينبو عنه السمع منها أو يستعذبه[٤] لتنافرها أو انسجامها في البناء اللفظي الذي تتقارب فيه، وليست تسميتهم الأعشى بصناجة[٥] العرب وسينية البحتري المشهورة بسلاسل الذهب[٦] إلا نوعًا من التشخيص االنقدي لجماليات التكرار الحرفي في الشعر.

لكن ما يلاحظ أن الدرس النقدي البلاغي القديم مال - تمسكًا بالمعنى - إلى اعتبار اللفظة المفردة أقصى ما يجب أن يعنى به المصنفون.

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٩٩. وانظر بيت السقط في: ص ١٣٩٧.

(٢) انظر جرس الألفاظ: ص ١٢٥ وغيرها.

(٣) انظر المثل السائر: ١/١٥٢، ولسان العرب باب الزاي، حيث الإشارة إلى أن الزاي والسين والصاد لا تجتمع في كلمة واحدة.

(٤) انظر المثل السائر: ١/٦٦ و١٦٤. وانظر تعداده للحروف التي وسمها بمقاتل الفصاحة: ١/١٧٨ - ١٧٩.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ١/٢٥٨، حيث يفسر ابن قتيبة هذه التسمية بذكره الصنج في بيت له. وقد نقل ابن رشيق رأي من قال: «بل سمي صناجة لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك». العمدة: ١/١٣١.

(٦) المقصود قصيدته: صنت نفسي عما يدنس نفسي. انظر أخبار البحتري: ٧٢ - ٧٣، حيث يذكر الصولي أن ابن المعتز كان لإعجابه بها يسمها بذلك.

ويختص «سر الفصاحة» لابن سنان تلميذ أبي العلاء بكونه المصنف الذي حظيت فيه الحروف المفردة بدراسة مفصلة لا يستغني عنها الدارس المهتم بالتصور النقدي القديم لجماليات الحروف العربية، لكن الاهتمام المفرط بالنظم[١] والألفاظ المركبة أدى إلى اعتبار دراسة الحروف المفردة – رغم فاعليتها الشعرية[٢] – نوعًا من الحشو، فقد عاب ابن الأثير على ابن سنان كونه «أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام عليها...»[٣].

ولعل ابن سنان كان متأثرًا في اهتمامه بالقيم الصوتية للحروف بشيخه أبي العلاء، فقد نبه الشيخ على خصائص بعضها في غير قليل من مصنفاته[٤]، كما يتبين من مثل قوله: «حتى تدغم الطاء في الهاء.. وذلك أن هذين ضدان.. رخو وشديد، وهاوٍ وذو تصعيد، وهما في الجهر والهمس بمنزلة غد وأمس»[٥]، وصرح في أحد كتبه بأنه ينوي أن يتقرب إلى الله بمصنف يسبح فيه باسمه عز وجل على لسان الحروف[٦].

ويبدو أن خبرته بجرس كل واحد منها كان وراء استثماره لتجاوب أجراسها في أشعاره دون أن يجعل ذلك مجانسة صوتية صريحة حسب تصور البديعيين المدرسي للجناس، كما يستشف من مثل قوله مشاكلًا بين امتداد الحروف الصائتة ولينها، وامتداد الصوت في الميم والنون واللام في قوله:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ[٧]

---

(١) انظر دلائل الإعجاز: ص ٣٨.

(٢) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ٦٨ – ٦٩، ص: ٧٢، وص ٩٩.

(٣) المثل السائر: ١/ ٤.

(٤) انظر رسالة الحروف (الإغريض)/ رسائله/ عطية: ص ٣٦ – ٣٧، ومقدمة اللزوم: ١/٢٧، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٧، والفصول والغايات: ص ٤٦، ٢٨٦.

(٥) انظر رسالة الحروف (الإغريض) رسائله/ عطية: ص ٣٦.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٥.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١١.

وقوله:

عـــلـــلانـــي فـــإن بـــيـــضَ الأمـــانـــي

فـــنـــيـــتْ والـــزمـــانُ لـــيـــس بـــفـــانِ[1]

أو من قوله مشاكلًا بين الحروف المرققة[2] (ف، س، ك، ء، ث، ت، د، ه، ب، ي)، ومغلبًا إياها على المفخمة (ق، خ)، ومجانسًا بين الامتداد الصوتي الخفي والصريح في (ن، ل، م، أ، ر، ي، و)، ومقابلًا بين الرخاوة والشدة (خ، ف، ث، س، هـ/ ق، ب، د، ت، ك، ل، م، ن، ر) في قوله:

فـسـقـيًـا لـكـأسٍ مـن فـمٍ مـثـل خـاتمٍ

مـن الـدرِّ لـم يـهـم بـتـقـبـيـلـه خـالُ[3]

ويمكن أن يستشف نفس التجاوب الحرفي في بيت السقط:

سـلـت سـيـوف سـرابـهـا لـتـروعـنـي

وسـواي عـاذل مـن يـراع ويـذعـر[4]

وكذا في بيت الدرعيات:

حـــرامٌ أن يـــراق نجـيـعُ قـــرنٍ

يـجـوب الـنـقـع وهـو إلـي لاجـي[5]

لكن الغالب على المشاكلة الحرفية في سقطياته ودرعياته كونها – لقوة انسجامها – خفية يحس السمع عند الإنشاد بأثرها دون معرفة مواقعها، إلا أن يكشف عنها البحث المتروي.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٥.

(٢) انظر النشر: ١/ ٢٠٠ – ٢٠٥، ومتن الجزرية: ص ٧، ١١، والأصوات اللغوية/ إبراهيم أنيس: ص ٢٣ – ٢٧، و٤٢. وانظر القصيدة عند مهيار: ٣/ ٣٧٨.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٨.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ١١٢٢. وانظر قوله: ياساهر البرق أيقظ راقد السمر ... س. ز/ شروح: ص ١١٤.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٦. وانظر قوله في (ص ١٨٧٥): أعادي بها الأعداء في كل غارة.

ويظل الخفاء في اللزوميات سمة ملازمة لجل ما أتى به الشيخ من مشاكلات صوتية حرفية، لكن ذلك لا يعود إلى قوة الانسجام كما هو الحال في أشعاره المجودة، ولكن إلى شبه ضياع هذا النوع من المشاكلة وسط ما تكلفه فيها من فنون بديعية غطت عليها فحجبتها، ورغم ذلك نجد الشيخ يتعمد أحيانًا أن يسرف في ترديد بعض الحروف فيسهل الكشف عنها أو عن بعضها، كما نجد في قوله مبالغا في تكرار السين واللام:

أبلست من وسواس حلي خلته
إبليس وسوس في صدور الناس(١)

وعندما يجعل مثل هذا الترديد سبيلًا إلى التلبيس تبرز الحروف المشاكلة صارخة، لتجعل أصواتها هي كل ما يدركه المتلقي من طلاسم البيت كما يتبين من قوله:

فأجْدِ واجدُدْ واَجدْ واجدُ من صَمد
غفرانه واخش واخشُشْ نفسك الطُّلَعه(٢)

إن الأثر الذي يحدثه التعجيب الصوتي في حس المتلقي باعتباره تشكيلًا مسموعًا يقوم في معظم أنواعه على استثمار صدى التجاوب بين أركان المجانسات، ولا تتأتى «التصدية» إلا إذا كان الحيز الأفقي الذي تمتد فيه الأصوات المرددة واسعًا، لذا كان الغالب على تعجيباته الصوتية أن تأتي في ما بني من أشعاره على الأوزان الطويلة التي يتباعد طرفًا الأبيات فيها عند الإنشاد لكثرة الأجزاء والحركات.

وقد تضيق عنها هذه الأجزاء الكثيرة نفسها فيستعين بحيز البيت اللاحق لإيقاعها، كما نجد في قوله مجانسا بلفظة الثعالب أربع مرات قي بيتين متتاليين:

فاترك ثعالبَ إنسٍ في منازلها
ودع ثعالبَ وحشٍ تسكن الوجرا

---

(١) اللزوم: ٦١/٢. وانظر ترديد الخاء واللام في: من لم يكن خازنًا للمال من بخل ... فلا يخاف على محض له خزن. ٤٩٨/٢.
(٢) اللزوم: ١٣٣/٢.

وما ثعالبُ في قيسٍ ولا يمنٍ
إلا ثعالب دجنٍ تنفض الوبرا[1]

وقد تبين من المقارنات السابقة أن حظ أشعاره المجودة من التعجيب الصوتي كان أقل من اللزوميات، لغلبة التكلف والإسراف في هذه الأخيرة على الانسجام والخفاء اللذين كانا من خصائص السقط والدرعيات، لكن حرصه على توفير الانسجام الأسلوبي لدرعياته لم يمنعه من أن يتجاوز فيها الاعتدال في التعجيب بالأصوات إلى بعض الإفراط، لا متكلفًا أو مجربًا أو مُلَبِّسًا كشأنه في اللزوم، ولكن للتخفيف من وقع البداوة المفرطة بموازنتها بنقيضتها، أي حضرية البديع.

ثانيًا - التعجيب البصري:

كان من بين القرائن التي استدل بها العلماء في عصر التدوين على تسرب الفساد اللغوي إلى لسان الشاعر البدوي الفصيح ذكره للحروف وهيآتها[2] في الخط، لأن معرفة الكتابة كانت مما اختص به أهل الحواضر، ولغة الحضر فاسدة بإجماع العلماء[3].

ولم يكن أمام من يريد من الشعراء أن يبعد لسانه الشعري عن شبهة الفساد اللغوي إلا أن يتفادى التعرض لكل ما يفضح معرفته بالكتابة، لذا لم يكن من المنتظر أن يفكر الشعراء الإسلاميون القدامى في استغلال الفضاء الشعري المرئي[4] لتوسيع فاعلية التخييل الشعري وتنويعها.

---

(١) اللزوم: ١/ ٤٩٩.

(٢) انظر خزانة البغدادي: ٤٩/١، حيث الإشارة إلى أن أبا النجم عيب لقوله في رجز له: تكتبان في الطريق لام الف. وقيل: «لولا أنه كان يكتب ما عرف صورة لام الف وعناقها».

(٣) انظر المزهر: ٢١٢/١، حيث ينقل السيوطي قول أبي نصر الفارابي: «وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط».

(٤) إلا ما ورد عرضًا.

وقد كان مما أسهم في تأخر اهتمامهم بالفضاء البصري انتساب معظمهم إلى ثقافة الإنشاد التي تجعل الصوت العنصر التشكيلي الأول في الشعر، وحرص من تعلم الكتابة منهم على صون خصيصة الفصاحة التي كانت تعد المعيار الأول للجودة الشعرية.

لكن المحاصرة العلمية للخط في الشعر لم تكن قادرة على أن تستمر طويلًا لسببين: أولهما أن العلماء أنفسهم كانوا السبب في تخليص المولدين والمحدثين من وصايتهم، وذلك عند ما منعوا الاستشهاد بأشعارهم لضعف فصاحتهم[1] أو استعجامهم، والثاني أن انتشار الكتابة في المجتمع العربي الإسلامي بين مختلف الطبقات والأجناس جعل صناعة الوراقة تتجاوز مظهرها الوظيفي النفعي إلى مظهر آخر فني جمالي[2]، كان لعناية الكتاب المترسلين به[3] دور كبير في انتقاله إلى حقل الدرس البلاغي.

ولم تكن أبصار الشعراء المحدثين لتشرد عن جماليات الحرف العربي، فقد أصبحت كتابة المدائح[4] على الطروس سلوكًا أدبيًا سابقًا للإنشاد، وحل إرسال القصائد مكتوبة إلى الممدوحين لدى غير قليل من الشعراء محل الانتقال إليهم لإنشادها أمامهم:

وأتى موصلها عني كتاب
لو وفى شرط المنى كان شفاها[5]

---

(١) انظر مقدمة خزانة الأدب للبغدادي: ٣/١، حيث يشير إلى من جوزوا الاحتجاج بأشعارهم.

(٢) كما يتبين من شهرة بعض الخطاطين المجودين كابن مقلة وابن هلال المعروف بابن البواب. انظر مقالة: الخط العربي جماليًا وحضاريًا/ مجلة المورد/ المجلد ١٥ - العدد ٤/ العراق ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م: ص ٥٣، ٥٧.

(٣) انظر البنية الصوتية: ص: ٢٠٨، وانظر المبحث الذي خصصه لما وسمه ببوادر بلاغة المكتوب: ص ٢٠٤ وما بعدها.

(٤) قد يفهم هذا من خبر أبان اللاحقي الذي جعله يحيى البرمكي «على الشعراء يعرضون عليه أشعارهم، فما رضيه أثبته وما لم يرضه أسقطه». انظر كتاب الأوراق: ص ٣٣.

(٥) ديوان مهيار: ١٩٣/٤.

وقد كان ذلك مما دفعهم إلى التأنق في صياغة الشكل الشعري المرئي حتى يَسُرَّ بصرَ الممدوحِ كما تَسُرُّه الأصواتُ سمعَه:

يسرك مكتوبًا وشخصكَ نازحٌ

ويرضيك مسموعًا وأنت قريبُ[1]

ويبدو أن كثيرًا من الحكام المُمَدَّحِينَ أصبحوا يجدون في قراءة الشعر مكتوبًا متعة مكملة لسماعه منشدًا كما يؤكد ذلك خبر الدبيقيات[2]، لذا نجد بعض الشعراء يتخذون من تجويد الخط وسيلة فنية يكملون بها جودة المديح لإغرائهم بقبوله والمكافأة عليه:

شعري متينٌ وخطّي حين تلحظه

كالروض حسنًا وما في منزلي قوتُ[3]

أو لشكرهم على ما يجودون به عليهم:

ألزمت شكركَ منطقي وأناملي

وأقمت فكري بالوفاء زعيما[4]

ولم يكن تجويد الخط الذي سبق الوراقون الأدباء إلى معرفة أسراره إلا الجسر الذي عبر عليه الكتاب والشعراء إلى شعرية المرئي لينفردوا بها دون أهل الوراقة، فتجويد الخط عند كتابة القصائد لم يعد وحده يرضي الأذواق، لأن الخطاط وحده كان يستطيع أن ينوب عن الشاعر في ذلك، ولأن المتلقي أصبح يطمع في أن يلتذ بالشعر سامعًا ومبصرًا، وهو ما أدى بالمادحين إلى أن يصبحوا شعراء بألسنتهم وأناملهم،

---

(١) ديوان مهيار: ٦٣/١.

(٢) انظر الفصوص: ١٤٧/٣، حيث يذكر صاعد البغدادي خبر «القصائد العشر التي كتبها الأقرع لعبد الله بن طاهر في الثوب الدبيقي الذي كان يعلق قدامه ليقرأها وهو مستلق على ظهره».

(٣) يتيمة الدهر: ٤٣٩/٤.

(٤) نفسه: ٢١/٤.

يزخرفون المرئي كما يحبرون المسموع، متجاوزين تجويد الخط عبر توالي العصور إلى توشية الفضاء الذي تخط فيه القصيدة بصريا بكل التعجيبات المرئية الممكنة التي تخطر بالذهن وتسمح بها أشكال الحروف العربية، سواء بتوظيف حروف القصيدة نفسها أو بالاستعانة بأشكال مرئية خارجية:

إذا عرضتها الصحف شكَّ رواتها

أوشْيَ حريرٍ أم كلامَ محبرِ[١]

واكتسى التعجيب البصري في عصوره الأولى مظهرًا محدودًا تمثل في مشاكلة بعض الكلمات التي يشترك رسمها في صورة واحدة يفرق بينها النقط داخل نفس البيت، ثم اتسع ليصبح نوعًا من الهندسة الخطية المشاكلة بين الحروف غير المتصلة في الخط[٢] داخل الأبيات المتتالية، أو بين الحروف المعجمة أو الحروف المنقوطة[٣] وحدها، وبلغ غايته في العصور المتأخرة بامتداده إلى هندسة الأبيات الشعرية نفسها بتشكيل كلماتها داخل أنساق خطية[٤] مشجرة أو مستديرة أو متعددة الزوايا.

وقد يبدو مستغربًا في سياق تتبعنا لآليات التعجيب في أشعار أبي العلاء أن نتحدث عن اهتمامه بالتعجيب المرئي وهو الذي عاش - خلافًا لمعظم الشعراء - محرومًا من نعمة البصر، لكن ما سبق تعداده من القرائن الدالة على أنه كان يقرأ بأصابعه ويعرف[٥] أشكال الحروف وصورها معرفة شبه مكتملة، ويهتم بالفروق الخطية الدقيقة في دراسته لنسخ مختلف المصنفات العلمية..

---

(١) ديوان مهيار: ١٠٢/٢. وانظر قوله في: ١٣١/٢: وكم بمديحكم بددت درًا ... على القرطاس ما استمددت نقسا.

(٢) كقول القائل: إذا زار داري زور ودود ... أود وأورده ورد ودي. انظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: ٢٢٢.

(٣) كبناء بعضهم الصدر على المعجمة والعجز على المهملة: فتنتني بجبين يقق ... كهلال سعده صار دواما. وقد وُصف ما نقط بالحالي، وما أهمل بالعاطل. انظر: زخارف عربية: ص ٤٤ و٩١.

(٤) انظر بعض الأمثلة المصورة في: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: ص ٢٠٩ - ٢١٧، وزخارف عربية: ص ٣٩ - ٤٣.

(٥) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم: مقدمة القسم الأول.

يجعل دراستنا للتعجيب البصري في شعره مشروعة، وليس اتهامه عليَّ بنَ عيسى الربعي بأنه كان يتكل على ما في صدره ويتهاون بإحكام سطره[1] إلا شاهدًا على اهتمامه رغم عماه بالخط.

أما تمثله الخاص لجماليات الحرف المكتوب فتنبئ به دقة بعض أوصافه[2] وصوره الشعرية في رسائله وأشعاره على السواء كقوله:

ولاح هــــلالٌ مــثـل نــــونٍ أجـادهـــا
بـجـاري الـنـضـار الـكـاتـب ابـن هــلال[3]

وإذا نحن استثنينا بعض أساليب التقفية الداخلية التي تعتبر مزيجًا من التعجيب الايقاعي والبصري[4]، فإن ما وسمه القدماء[5] بجناس الخط وجناس التصحيف والمصحف يظل الاختيارالتشكيلي الذي عبّر به إلى حقل الشعرية المرئية.

ويبدو أن بداية الاهتمام الفني لهذا النوع من الجناس كانت مقترنة بالانتباه إلى فاعلية الحرف المخطوط في بعض أنواع الجناس المسموع نفسه، فما يسمى بالجناس المضارع واللاحق يقع كما أوضحت بأن يُبَدَّلَ من أحد حروف ركنيه حرفٌ[6] آخرُ، قد يكون من مخرجه أو قريبًا منه فَيُعَدُّ مضارعًا، أو بعيدًا عنه فيكون لاحقًا، فإن تغيرت الحركات كان محرفًا، لكن ما نلاحظه عند الانتقال من سماع ملفوظ النوعين الأولين إلى التأمل في صورتيهما الخطية، أن إبدال الحروف يكون مصحوبًا في مثل الصوم والصون بتغيير صورها، بينما تظل هذه الصور في مثل فات وقات» واحدة يغني فيها ترك النقط أو تغيير مواقعه عن تغيير رسم الحرف.

---

(١) رسائله/ عطية: ص ٨٦.

(٢) انظر مثلًا قوله يجيب عن كتاب وصل إليه: أقول لهم وقد وافى كتاب ... تخال سطوره درًّا نظيما، سقط الزند/ شروح: ص ٢٠٣١. وانظر قوله: أنا من أقام الحرف وهي كأنها ... نون بدارك والمعالم أسطر: ص ١١١٧.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٩٧.

(٤) كقول الشاعر: فإن حلوا فليس لهم مقر ... وإن رحلوا فليس لهم مفر، انظر خزانة الأدب: ص ٣٦

(٥) انظر البديع في نقد الشعر: ص ١٧، وشرح الكافية: ص ٦٥، وخزانة الحموي: ص ٣٦.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٢٩، وانظر ما تقدم.

وقد وجد ابن رشيق في مثل هذه العلاقة المرئية المحدودة ما يكفي لعدها تشكيلًا بصريًا مكتملًا، كما يتبين من وصفه للجناس في المغتر والمعتز بأنه تصحيف مستوف[1]، لأن المعيار لديه في حمل ما اختلف بعض ملفوظه من الجناس المضارع على التعجيب البصري هو رسم الحروف، و«إنما التصحيف في ما تناسب من الخط»[2] ولم تختلف ألفاظه، أما ما تناسب خطه واختلف لفظه من الجناس مثل يحسبون ويحسنون فيرفض عده من المُضارَعَة، لأن التجانس اللفظي الذي يعد لديه الأصل في المشاكلة يبدو فيها[3] - لتغير الحركات وإبدال الباء - شاحبًا.

لكن هذا التمسك النظري بالمجانسة الصوتية الأصلية التي ولد منها الجناس المصحف، لم تستطع أن تقاوم ميل الشعراء إلى تغليب الخط على اللفظ في هذا النوع من التجنيس، وهو ما أدى إلى أن يصبح التعريف النهائي لجناس التصحيف أنه «ما خالف أحد ركنيه الآخر بإبدال حرف على صورة المبدل منه في الخط، ليكون النقط فارقا بينهما في تغايره غالبًا»[4].

وعطل الحموي فاعلية التشاكل اللفظي فعرفه بأنه «هو ما تماثل ركناه خطًا واختلفا لفظًا»[5]، ومقصوده بالتماثل التشابه مع تغاير النقط، وباختلاف اللفظ تغير نطق كل حروف الكلمة أو جلها، أي خلوها من التشاكل الصوتي الذي يقربها من الجناس اللفظي.

والمقدم لديهم في هذا الجناس الخطي، قوله تعالى: [والذي هو يطعمني ويسقين، وإذا مرضت فهو يشفين][6]، ومفهوم هذا التقديم أن براعة الشاعر في إيقاع هذا الفن

---

(١) العمدة: ١/٣٢٧.

(٢) نفسه: ١/٣٢٧.

(٣) نفسه: ١/٣٣٠.

(٤) شرح الكافية: ص ٦٥. ولنظر البديع في نقد الشعر: ص ١٧، حيث يقول أسامة: «اعلم أن تجنيس التصحيف هو أن يكون النقط فرقًا بين الكلمتين».

(٥) خزانة الأدب: ص ٣٦.

(٦) الشعراء/ آ ٧٩ - ٨٠. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦، حيث قوله: «والمقدم في هذا قوله تعالى: والذي هو يطعمني... الآية».

أصبحت لدى البديعيين تقاس بعدد الحروف المتشابهةِ الصورةِ، المُغَيَّرَةِ النّقطِ، التي يبني منها الشاعر ركني المجانسة البصرية، وإلى هذه العلاقة من التصحيف وتغير النقط يشير أبو العلاء ضمنيًا في قوله يصف الناقة:

وحــــرفُ كـنـونٍ تحـت راءٍ ولـم يكن
بـــدالٍ يـؤمُّ الـرسـم غـيـره الـنـقـطُ[1]

إن الجناس المصحف تشكيل تصل عناصره إلى العين مجتمعة لا يفصل بينها أي فاصل زمني، بينما الجناس اللفظي أصوات تصل إلى السمع متتالية ومتباعدة أحيانًا، لذا تظل قدرة البصرعلى الاهتداء السريع إلى الحروف المتشابهة الصورِ سبيلَ المتلقي إلى الإحساس بهذا النوع من التعجيب.

ولأن طريقة النساخ القدماء في رسم بعض الحروف العربية كانت تخالف الطريقة الحديثة في رسم حروف الطباعة، كما يتبين من مقارنة المخطوطات بالمطبوعات، فإن بعض أوجه التقارب بين الحروف قد تخفى عن أعيننا فلا ننتبه إليها في شعر الشيخ رغم قصده إلى الجناس الخطي فيها، كتقارب صورة السين والياء في بيت السقط:

وتحـسـدك الـبـيـضُ الحـوالـي قـلادةٌ
بـجـيـدك فـيـهـا مـن شـذا المسك تمـثـال[2]

وتقارب الراء والدال في قوله في الدرعيات:

دقَّـــت ومـــا رقَّـــت ولـكـنـهـا
جـاءت كـمـا راقـك ضـحـضـاح غـيـل[3]

وقوله:

غـيـر أنـــي لـبـسـت مـنـهـا حـديـدًا
واسـتـجـادت مـن الـلـبـاس حـريـرا[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦١١.

(٢) نفسه: ص ١٢٤٢.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٢.

(٤) نفسه: ص ١٧٩٥.

وقد يميل التصحيف إلى الخفاء رغم تشابه الصور، لتغطية الحروف المبدلة على الصورالمغيرة بالنقط في الكلمات القصيرة كما نجد في قوله مبدلًا الباء من الشين:

وتـعـرض ذات الـعـرشِ بـاسـطـةً لـهـا

إلـى الـغـربِ فـي تـغـويـرهـا يـد أقـطـع[1]

أو قوله مبدلًا الباء من الهاء في بيت السقط:

وهـجـيـرةٌ كـالـهـجـر مـوجُ سـرابـهـا

كـالـبـحـر لـيـس لمـائـهـا مـن طـحـلـبِ[2]

ومن ذلك في اللزوم قوله مبدلًا الراء من الشين في قوله:

ومـا الـعـيـشُ إلا عـبـر أسـفـار ظـاعـنٍ

لمـقـلـتـه ممـا يمـارسـه الـعـبـرُ[3]

وقد يعود هذا الخفاء إلى تفاوت كَمِّ الحروف في ركني التصحيف بزيادة حرف في آخر أحدهما كقوله في السقط:

أخـفُّ لـذكـراه وأحـفـظ غـيـبـه

وأنـهـض فـعـل الـنـاسـك المـتـخـشِّـع[4]

وقوله في اللزوم:

ولـو لـم يـبـر الـحـر إلا مـخـافـةً

مـن الـخـزي بـيـن الـنـاس إن قـيـل فـاجـر[5]

أو بزيادته في أوله كقوله:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٤. وانظر: ص ٢٤٥ الزين: سفائر/ سفائن.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٢.

(٣) اللزوم: ٤١١/١.

(٤) سقط الزند/ شروح: ١٥٥١.

(٥) اللزوم: ٤٢٢/١.

يا خالقَ البدرِ وشمسِ الضحى

معولي في كل حالٍ عليك

وكل ملك لك عبدٌ وما

يبقى له ملكٌ فيدعى مليك[1]

والملاحظ أن هذين النوعين من الجناس المصحف الخفي نظيران مرئيان للمذيل (عواص/ عواصم) والمطرف (الساق/ المساق) في حقل التعجيب الصوتي.

أما ما يظهر للعين من مجانسات الشيخ فيمكن تقسيمه قسمين: أولهما المصحف المشوش، وهو ما جعل فيه الشيخ الحرف المبدل في الجناس المضارع أو اللاحق هو نفسه الحرف المصحف، وقد تغير الحركات فيعد محرفًا، وهذا التداخل يجعله كما أوضحت من قبل حقلًا مشتركًا بين التعجيب الصوتي والتعجيب البصري.

ومن تصحيفاته المشوشة المضارعة قوله في السقط:

وبيضاء ريًّا الصيف والضيف والبرى

بسيطة عذرٍ في الوشاح المجوع[2]

وقوله في الدرعيات:

فما غاض منها ناجر شخب أرنبٍ

ولا سامنيها تاجر عند إقلال[3]

ومن مصحفاته المحرفة قوله في السقط:

فرتب النظم ترتيب الحُلِيّ على

شخص الجَلِيّ بلا طيشٍ ولا خرق

---

(١) اللزوم: ٢/٢٥٢.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٩٧. وانظر: شكرن/ سكرن: ص ١٣٣٨.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٣٧. وانظر في (ص ١٨٥٢): ضافية/ صافية.

فالجلي «مع الحلي تجنيس الخط»[١]. ومنه قوله في اللزوم:

فـقـد ظـعَـنُـوا ومــا زجــروا بـصـوتٍ

فـيـذعـرهـم ولا ظُـعِـنُـوا بــراش[٢]

والثاني المصحف الصريح، وهو ما تعددت في ركنيه الحروف المصحفة فاختلف اللفظ وتشابهت الصور فبدا مكتملًا، كقوله في السقط:

تـرك الـسـيوفَ إلـى الشـنوف ولـم يـزلْ

يـضـوى إلـى أن قـلـت نـقـشُ خــواتم[٣]

وقوله في الدرعيات:

فـرسـتـه فــرْس الـهـزبـر ومــا تـسْـ

ــمـع مـنـهـا زأْرًا ولـكـنْ هـريـرا

فالهرير «مع الهزبر تجنيس الخط»[٤]. ومنه في اللزوم:

خـف الـلـه حـتـى فـي جـنـى الـنـحـل نقتـه

فـمـا جـمـعـت إلا لأنـفـسـهـا الـدبـر[٥]

والغالب على جناس التصحيف في شعره وغيره أن تكون العلاقة البصرية بين أركانه أفقية بمجيء ركنيه في نفس البيت، لكننا نعثر في بعض منظوماته على ما يفيد أنه كان يتعمد أحيانًا أن ينحو به منحًى عموديًا بتوزيع ركنين على أبيات مختلفة، كقوله في الدرعيات:

وقــد أقــود الـطـرف مـسـتـأسـدًا

رائــد بــقــلٍ مــرةً أو بـقـيـل

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٢. وانظر بيت السقط في: ص ٦٨١.

(٢) اللزوم: ٧٦/٢. وانظر: يشببن/ يسببن في: ٥٨٤/٢.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨٣.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧٩٩. وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر في (١٨٣٠): غبن/ عين.

(٥) اللزوم: ٤١٢/١.

أسيل ماق العنس في أكحلٍ
تنضح نفراها بمثل الكحيل
عن نفل أسأل أو حنوةٍ
سؤال مزجي فيله عن نفيل[1]

فالملاحظ أنه لم يكتف في هذا التصحيف العمودي بالمجانسة بين بقل ونفل، ولكنه جانس أيضًا بين بقيل ونفيل في القافية نفسها، وقد ورد ذلك في سقطياته أيضًا في مثل قوله:

يجيب سماويات لون كأنما
شكرن بشوقٍ أو سكرن من البتع
ترى كل خطباء القميص كأنها
خطيب تنمى في الغضيض من الينع[2]

لكن قلة مجيء هذا الجناس في قوافي السقط والدرعيات تنبئ بأنه لم يكن يميل إلى استعماله في أشعاره المجودة رغم سهولة المجيء به فيها.

أما اللزوميات فيبدو من الكثرة النسبية للتصحيف في قوافيها أنه قد تعمد المجيء به فيها، ليزيد كلفة اللزوم كلفة أخرى أسعفته بها فيها صور الحروف دون لفظها كما يتبين من قوله:

دع القوم سلوا بالضغائن بينهم
خناجر واشرب ما سقتك الخناجرُ
طعام غني الإنس والفاقد الغنى
سواء إذا ما غيبته الحناجر

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٨ - ١٩٣٩.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٣٨. وانظر في (ص ١٢٥١ و١٨٦٢): الحال/ الخال.

فنزه جميلاً جئته عن جزايةٍ
تؤمل أو ربح كأنك تاجرُ
وبالجد زار اللات أهل ضلالةٍ
وعظمت العزَّى وأكرم باجر
شتونا وصفنا وارتبعنا فلم يدم
شتاءٌ وزال القيظ عنا وناجر[1]

إن التصحيف جناس مرئي يستغني به الشاعر في بعض الأبيات عن المجيء بالملفوظ، لكنهما لا يتعارضان إذا ما اختار أن يجمعهما في بيت واحد، لأن التصحيف - كما أوضحت - مولد في أصله من الجناس اللفظي، لذا نجد الشيخ يأتي بهما في بعض أشعاره جاعلًا - أحيانًا - إحدى الكلمات المجانسة ركنًا مشتركًا ينظر بأحد وجهيه إلى الجناس المصحف وبالآخر إلى الجناس اللفظي، كما نجد في قوله مجانسًا بين ناج وداج وتاج جناسًا لفظيًا وخطيًا:

فيا من لناجٍ أن يبشِّر سمعه
بإسفار داجٍ رب تاج مرصعِ[2]

وقوله في اللزوم مجانسًا بين كسر وعسر ويسر ونسر:

بيوت فمهدوم يرى ومقوض
بكسرٍ وبيت من قريض له كسرُ
حوادث فيها رائحات ومغتدٍ
وأمران عسرٌ في البرية أو يسر
وإن رجالًا كان نسرُ لديهم
إلهًا عليهم قبلنا طلع النسر

(١) اللزوم: ٤٢٢/١.
(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٣.

وعـاشـوا يـرون الـيـسـر إفـضـال مـكـثـرٍ
علـى مقـتـرٍ ثـم انـقـضـى الـنـاس والـيـسـر

لـهـم سـنـةٌ ألا يـضـيـع مـعـدمٌ
إذا سـنـة أزرى بـأنـجـمـهـا الأسـر[1]

لقد جعل الشيخ – رغم عماه – الجناس الخطي الركن الوحيد الذي بنى عليه صراحة تعجيباته البصرية ليخاطب عين المتلقي بجماليات لم يكن هو نفسه يبصرها، وقد يستوقف قارئ شعره بعض التشكلات الحرفية العارضة كتوالي الحروف غير المتصلة في مثل قوله في السقط:

وأردت وردَ الـوصـل مـن قـمـرٍ
فـصـدرت عـنـه كـوارد الآل[2]

أو قوله في اللزوم:

هـذي أواري المـنـازل مـا درتْ
أنـي أواري فـي حـشـاي أواري[3]

لكن ذلك يظل عديم الدلالة لورودها عفوية في شعره إذ لا نرجح أنه قصد إلى تجميع هذه الحروف المنفصلة في سلاسلها القصيرة، ويقوي فرضية العفوية أنه كان سيتكلفها في لزومياته للتجريب – ولو في بيت واحد – لو كان قاصدًا إليها، ويبدو أن الذوق البديعي في عصره كان – رغم بعض النماذج[4] القليلة التي نعثر عليها – ما يزال بعيدًا عن مثل هذا الضرب من التشكيل البصري.

---

(١) اللزوم: ٤١٦/١. وفي الأبيات فضلًا عن ذلك مجانسة بين: مكثر/ مقتر، سُنة/ سَنة.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٨٨٥. وانظر ص: ٤٠٦، والدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١، حيث قوله: ... زرود وراكس.

(٣) اللزوم: ٥٧٢/١.

(٤) انظر الأغاني: ٣٧٨/٤، دار الكتب، حيث أورد الأصفهاني قصيدة مطولة لابن هرمة جميع حروف ألفاظها مهملة.

ثالثًا - التعجيب الإيقاعي النغمي: يعتبر هذا التعجيب - من حيث كونه تشكيلًا يشترك السمع والذهن في إدراكه - امتدادًا للتعجيب الصوتي الصريح، لكنه يخالفه في كونه لا يقوم على المشاكلة الكلية بين المجموع الصوتي للكلمات المجانسة، ولكن على الاكتفاء باستثمار مسموع أواخر الكلمات، وعلى تفعيل القوالب الصرفية وشبه الصرفية وما يرتبط بها من حركات قصيرة وطويلة وسكون، وكذا على تغيير اتجاه العلاقة بين الأجزاء العروضية والوحدات المعجمية، وتخصيب كل ذلك داخل نسق قابل لأن تتفاعل فيه كل المؤثرات النغمية والصرفية والايقاعية المذكورة على مستوى البيت الواحد أو الأبيات المتعددة[1]، فتتعدد المسالك التي يعبر منها الشعراء إلى هذا الحقل من التعجيب وتتنوع.

ويمكن أن نرد مختلف هذه المسالك إلى ثلاث آليات أساسية هي: تفعيل السجع وتفعيل التماثل الصرفي وتفعيل الايقاع العروضي.

ولا توجد أية قيود تمنع الشعراء من إغناء حقل التعجيب الايقاعي النغمي باستثمار كل هذه الآليات في نفس الجملة الشعرية، فكما يكتفون بالتوسل بواحدة منها في بعض الأبيات، يتوسلون بها مجتمعة في أبيات أخرى، وهذا ما يفسر كثرة الفنون البديعية المنتسبة إلى هذا الحقل.

وقد اكتفى بعض النقاد المتقدمين لوصف كل هذه الفنون بمصطلحات محدودة كالترصيع[2] والتشطير[3] والمقابلة والتقطيع[4]، مما ينبئ بأن الفروق الدقيقة بينها لم تكن واضحة لديهم، بينما اجتهد البلاغيون الخبراء بصناعة البديع في إيضاح هذه

---

(١) كالتطريز. انظر الصناعتين: ص ٤٤٣.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٣٨ والصناعتين: ص ٣٩٠، والبديع في نقد الشعر: ص ١١٦، والعمدة: ٢٦/٢، والمثل السائر: ٢٦٤/١.

(٣) البديع في نقد الشعر: ص ١٢٨.

(٤) العمدة: ٢٥/٢.

الفروق فأكثروا من المصطلحات[1] لتمييز المناسبة اللفظية من التشطير والترصيع والموازنة والتجزئة والتسجيع والمماثلة والتسميط والتفويف.

ويعد بعض النقاد هذا النوع من التعجيب مما يستحسن في الشعر إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين، فإذا تواتر في الأبيات فكثر «دل على تعمل وأبان عن تكلف»[2].

ولم يُخفِ الشيخ ميله في مختلف دواوينه إلى هذا الفن خصوصًا في اللزوم حيث تكشف كثرته فيه عن ولعه به، لكن ما يلاحظ أنه نأى به في شعره - حتى في اللزوميات نفسها - عن الأساليب المكثفة التي سينحو بها البديعيون المتأخرون منحى مدرسيًا يربطها بالفنون المفرَّعة والمصطلحات المعرَّفة بها، وذلك حتى لا يختل انسجام مختلف ضروب التعجيب وخفائها في سقطياته ودرعياته، وحتى لا يزيد الزخرف في اللزوم كثافة فتعسر لغتها وتعقد لكثرة ما تكلفه فيها وجربه من فنون بديعية، وليس اكتفاؤه في قسم غير قليل من أشعاره بمسلك واحد من المسالك الممكنة دون غيره إلا الشاهد على حرصه على القصد في تنويع أساليب التعجيب الايقاعي النغمي، وعدم الإسراف الكيفي[3] في استعمالها.

I - **تفعيل السجع**: إذا كانت تقفية أبيات القصيدة تعد مشاكلة نغمية يتوقعها المتلقي في آخر كل جملة نحوية/عروضية في غيربيت التصريع، فإن نقل بعض مظاهر هذه المشاكلة إلى مواقع أخرى من البيت أو الأبيات يعتبر مفاجأة للسمع بتقفية أخرى - قد تكون من نفس روي القصيدة - تبرُزُ صوتيًا حيث لا ينتظرها.

---

(١) انظر شرح الكافية: ص ٧٩، ١٤١، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦ ... وانظر أبواب خزانة الحموي.
(٢) نقد الشعر: ص ٤٧. وانظر الصناعتين: ص ٣٩٢.
(٣) المقصود أنه رغم إسرافه في استعمالها من حيث الكم لا يسرف في ذلك من حيث التنويع الكيفي، أي تتبع مختلف أنواعه.

وتتحكم في اختيار مواقع هذه التقفية الداخلية أو السجع في شعر أبي العلاء آليتان اثنتان: المقاربة والمباعدة، ومن خلالهما يمكن أن نرد مختلف ما اختاره منها إلى:

١ - **أول الصدر وأول العجز**، حيث تكون المباعدة السجعية وسيلة إلى المناسبة بين الموقعين كقوله:

الغيبُ مجهولٌ يحار دليله
واللبُّ يأمر أهلهُ أن يتقوا[١]

٢ - **حشو الصدر وحشو العجز**، مع تناسب في بعد السجع عن آخريهما كقوله:

أحياهما اللهُ عصرَ البين ثم قضى
قبل الإيابِ إلى الذخرين أن موتا[٢]

٣ - **أول البيتين**، للعودة إلى المناسبة الموقعية بتقفية صدرية من خلال المباعدة القصوى بين الركنين كقوله:

وجهرتُ من قلبِ السوداد ذمامها
فذممتُ في سرِّي وعند جهاري
وشهرت في الدنيا ومن لي أن أرى
كالنيِّر الفاني مع الإشهار[٣]

٤ - **أول الصدر وآخره وأول صدر البيت الثاني**، لإحداث ملتقى سجعي بين موقعين متباعدين كقوله:

وكم نزلا في مهمهٍ وتحملا
بغير حسيسٍ عن جبال وغيطان

---

(١) اللزوم: ١٨٨/٢. وانظر: ٥٥٠/١، حيث قوله: هل الأمراء إلا في خسار... أو الوزراء إلا أهل وزر.
(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٩٤.
(٣) اللزوم: ٥٧٧/١.

وما حملا رحلين طورًا فيؤنسا

إذا حفز الوشك الرحال يئطان[1]

٥ - بداية الصدر وآخره، للتقليل من نسبة المباعدة كقوله:

طالَ صومي ولست أرفعُ سومي

ووفودي على المنيَّة فطر[2]

٦ - آخر الصدر وبداية العجز مع تقارب جلي وتباعد يسير توسعه وقفة الإنشاد الأولى في وسط البيت، كقوله:

إن الكرى في العين يحمدُ والكرى

عند البرى كمدُ الحسان الأنس[3]

٧ - أول الصدر وحشوه مع فارق لفظي يسير تحل به المقاربة محل المباعدة، كقوله:

فقدن رجالًا وافتقرن عشيةً

إلى لبس أدراع الحديد على رغم[4]

٨ - أول العجز وحشوه مع فارق لفظي يسير تحل به المقاربة محل المباعدة، كقوله:

توهم كل سابغة غديرًا

فرنق يطلب الحلق الدخالا[5]

٩ - أول الصدر مع توال سجعي تبلغ بها المقاربة غايتها القصوى، وهذا الاختيار كثير في شعره، ومنه قوله:

كالأضاة المفضاة ينفر عنها الـ

ـضب أن ظنها غديرًا مطيرا[6]

---

(١) اللزوم: ٥٣٨/٢.

(٢) نفسه: ٤٧٦/١

(٣) نفسه: ٦٠/٢

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٦.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٧.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٧.

١٠ - آخر العجز مع توال سجعي يصير به الروي ركنا في التسجيع، كقوله:

فبرئت من غاوٍ أخي سفه

متمردٍ في السرِّ والجهر[1]

١١ - أول الصدر وآخره دون أن يترك بينهما حشوا لمجيء الألفاظ غير المسجعة، كقوله:

هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا

كوقفة العير بين الورد والصدر[2]

١٢ - آخر الصدر وحشو العجز، كقوله:

فجاءك كلها بالروح فردًا

وقد سرنا به جسدًا وروحا[3]

وقد يجعل المقاربة نفسها سبيلًا إلى المباعدة، فيجعل ركني السجع المتواليين فاصلين بين ركنين آخرين مسجعين

كقوله:

أفطر وصم أو صم وأفطر خائفًا

صومُ المنية ما له إفطار[4]

وما يلفت الانتباه عند المقارنة بين أساليب التقفية الداخلية في أشعار الشيخ وبين قوانين بناء القوافي الصريحة، تحللُه من جل المعايير التي تقيد استعمال هذه الأخيرة في أواخر الأبيات، واستعمالُه لكل صورها الممكنة حتى ما عد منها من عيوب

---

(١) اللزوم: ٥٩٦/١.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٣.

(٣) نفسه: ص ٢٦٨.

(٤) اللزوم: ٤٥٣/١.

القوافي كالسناد والإيطاء والإقواء والإجارة، ولذلك تتباين أسجاعه الداخلية من حيث قوتها وخفاؤها في السمع، فهي تقوى فيه عندما يكون تماثلها النغمي مكتملًا كما هو بين في الأمثلة السابقة، وتزداد هذه القوة وضوحًا عند ما يجعل الشيخ التسجيع والجناس في البيت يشتركان في ركن واحد، فينحو بالتقفية الداخلية في قوة التسميع السجعي منحى لزوم ما لا يلزم، كقوله مسجعًا بالباء ثلاث مرات مع لزوم الحاء مرتين:

وسهيلُ كوجنةِ الحبِّ في اللو

ن وقلبِ المحبِّ في الخفقانِ[1]

وقد يسرف في اللزوم فيصبح الجناس السجعي طلاسم لا يقصد بها إلا التلبيس[2].

وعندما يتوسل بالأبنية المعيبة في القوافي الصريحة تتراجع هذه القوة تراجعًا قد يخفى كما خفي في إيطائه[3] بتكرار «أفطر وصم» في البيت السابق، وقد يبين مع رجوح نحو الخفاء كما نجد في قوله مساندًا بالجمع بين ياء الردف والتجريد في قوله:

نواعمُ يلقين الثقيلَ من البرى

ويجعلن في الأعناق مستثقلَ الإثم[4]

لكنه عندما يُقْوِي أو يُصْرِفُ بالمخالفة بين الحركات، يصبح تراجع فاعلية التقفية الداخلية جليًا فيقل إحساس السمع به، كما يتبين من مثل قوله:

يذيبُ الرعبُ منه كل عضبِ

فلولا الغمد يمسكه لسالا[5]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٣٣. وانظر: الأضاة/ المفضاة في: ٢٧٦ ز. و: عزف/ نزف: اللزوم: ٢/٢٧٣.

(٢) كقوله: فاجْدِ واجْدُدْ وآجِدْ واجْدُ من صمد... غفرانه واخْشَ واخْشُشْ نفسك الطلعه. اللزوم: ٢/١٣٣. وما تقدم: ص ٦٠٩ ح.

(٣) نستعير من علم القافية مصطلحاته لوصف ما يحدث في حشو البيت من مماثلات تسجيعية، وليس المقصود الوقوع في عيوب القافية المعروفة.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٥. وانظر: ص ٧٧ ز: أشحن/ أقمن/ يرعين.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٤.

ويبلغ خفاء السجع غايته عندما يختار الإكفاء ببناء الأسجاع على المماثلة بين حروف مختلفة متقاربة المخارج، لكن عذوبة هذه المماثلة قد لا تخفى عن السمع كل الخفاء، كما يتبين من قوله مماثلًا بين غنة التنوين والميم وتكرير اللام، بانتقاله من الراء المنونة إلى سكون لامِ أداة التعريف الموصولة براء غير منونة، فالميمِ الساكنة فاللامِ الصريحة فالنونِ فاللامِ، لجعل ظاهر السجع في بدايته رائيًا قبل أن ينتهي لاميًا تسنده غُنَّةُ النون والميم الساكنتين (رٍنْ ← رلْ ← مْ ← لْ ← نْ ← لْ):

كـــذرٍّ عـلـى ظـهـر الْـكـتـيـب فـلـمْ يــزلْ

بـه السير حتى صـار مـن خلفه الظـهر[1]

والملاحظ أن هذه الحروف المماثَلة كلها تكوِّنُ دون كل الصوامت مجموعة الحروف المستعذبة التي وصفها الفارابي بأنها لا تبشع مسموع النغم[2]، لامتدادها كحروف اللين.

لكن ما يلفت الانتباه في البيت أن إضعاف مسموع الراء في المماثلة السجعية التي جاء به في الصدر، يقابله في العجز تقوية مقصودة لهذا المسموع بجعل فتحة راء صار تمييزًا لراء السير وضمتها اللتين تنظران إلى الراء المضمومة في قافية البيت (رُ ← رَ ← رُ)، وهي مفارقة مقصودة تكشف عن أن اختيار الأبنية التي تعد في القوافي الصريحة عيوبًا، تكون أحيانًا وسيلة لجعل مماثلةٍ سجعية أخرى في نفس البيت تبلغ غايتها في قوة المسموع، خصوصًا عندما تستعير الأسجاعُ من قافية البيت رويَّها وحركته كما تبين في البيت السابق، أو الرويَّ دون الحركة كما نجده في قوله مسجعا بثلاثة دالات ساكنة قبل الانتهاء إلى الروي الدالي المكسور، لازمًا العين المكسورة قبلها كلها:

---

(١) اللزوم: ٤١٩/١.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

أوعِــدْ وعِــدْ ســوف يــاتــي بـعـدنـا زمـن
كـانـنـا فـيـه لـم نُــوعِــدْ ولــم نَــعِــدِ[1]

وننبه هنا على أن البديعيين يخصون بمصطلح سجع أو تسجيع ما كان روي الأسجاع وروي القافية فيه متفقين[2].

II - **تفعيل التماثل الصرفي**: ونقصد به الأساليب التي يجعل بها الشعراء تماثل الأبنية الصرفية أو تقاربها وسيلة لإغناء الأنساق التعجيبية المسموعة وشبه المسموعة، من خلال استثمار تكرار القوالب الصرفية المشتركة أو المتقاربة، لإحداث تماثل إيقاعي أو تعادل صرفي[3] يتميز من الايقاع العروضي بكونه شبه مسموع، لأن للسكون والحركة وحروف الزيادة[4] حضورًا حقيقيًا[5] في البناء الصرفي، خلافًا للجزء العروضي الذي يعد قالبًا رياضيًا تختزل فيه كل المسموعات المذكورة إلى تقابل ثنائي مجرد بين الحركة والسكون، دون أي تفريق بين مسموع الفتحة أو الكسرة أو الضمة، أو مسموع الصامت الساكن والألف والياء والواو امتدتا أم سكنتا[6].

ونجد الاهتمام النقدي بهذا التعجيب الإيقاعي شبه المسموع واضحًا في حديث قدامة عن الترصيع، حين جعل منه - وهو يعده من نعوت اللفظ - تصييرَ مقاطع البيت «من جنس واحد في التصريف»[7].

---

(١) اللزوم: ٣٧٧/١.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ١٩٤، وخزانة الحموي: ص ٤٣٣.

(٣) انظر المثل السائر: ١/ ٢٧٨، حيث يسميه ابن الأثير الموازنة.

(٤) المقصود الحروف المتضمنة في: سألتمونيها.

(٥) نقصد بذلك أن صيغة اسم الفاعل من الثلاثي مثلًا إذا كررت تؤدي بالضرورة إلى تكرار الفتحة والألف والكسرة في فاعل كما يتبين من التوضيح الآتي: فاعل = حرف + الفتحة + الألف + حرف + الكسرة + حركة الإعراب.

(٦) نقصد بذلك أن كلمات مثل خارج وفيلق ومنزل وخيرها وزوجها تشترك كلها في كون وزنها المجرد =حركة + سكون + حركة + حركة + سكون .أي: - ٠ - - ٠، بغض النظر عن كون الحركة فتحة أو غيرها وكون السكون مدًا أو غيره.

(٧) نقد الشعر: ص ٣٨ - ٣٩. ومثل له بقول الشاعر: مخش مجش مقبل مدبر معا ... دون تفريق بين التماثل السجعي والتماثل الصرفي، وهو بذلك يخالف المتأخرين الذين يخصون بمصطلح الترصيع ما قوبلت فيه اللفظة بأخرى على وزنها ورويها، أي ما كانت المماثلة فيه سجعية وصرفية. وننبه على أننا نستعمل مصطلح ترصيع في كلامنا بالمفهوم الوارد عند قدامة.

وقد بدا اهتمام أبي العلاء النقدي بالمماثلة الصرفية وشبه الصرفية واضحًا في تنبيهه على أن تسكين باء المنادى في «صاحبْ قومِ» دون افتقار الوزن إلى ذلك ليس له من تفسير إلا رغبة الراجز في التعجيب بمماثلة زنة «حِبْ قوِّم» بزنة «نِلْعُوَّم»[(١)]، وترجيحه رواية: عكوب بضم العين في بيت أبي تمام المذكور[(٢)]، حتى يكون الضم «مشاكلًا لضمة الراء في ركوب»[(٣)].

وهو يسمي مثل هذا التماثل الصرفي إذا اقترن بالسجع موازاة[(٤)]، كما يتبين من قوله مقدمًا قراءة التعجيب الصرفي لأحد أبيات أبي تمام على ما سواها: «يُختار فتح الباء من مختبل ليكون موازيًا لفتحها في مقتبل.. ولو كسرت الباء في مقتبل لكان كسرها في مختبل واجبًا..»[(٥)].

أما منجزه فيمكن عده مرجعًا لكل دارس يريد أن يتتبع الأساليب الممكنة من هذا الضرب، فأشعاره غنية بها وإن كانت لميلها إلى الخفاء لا تبرز للمتلقي بروز الأسجاع المُسَمِّعَة، وهو خفاء يتفاوت تبعًا لاكتمال التماثل الصرفي أو نقصانه.

ونعد من باب التقارب الصرفي الذي لم يكتمل تماثله، كل تواز صرفي تُغَيِّر فيه صورة التحريك والتسكين والمد فتبدو الزنات كالمختلفة، كما نجد في مخالفة زنة يفعُل لزنة يفعَل لورود ميم يسمع مفتوحة بعد ضم راء يطرق في قوله:

فـمـرَّ الـعـام لـم تـطـرق أنـيـسًـا

بـدارهـم ولـم تـسـمـع نـبـوحـا[(٦)]

---

(١) المقصود قول الراجز: إذا اعوججن قلت صاحبْ قوم... في الدو أمثال السفين العوم. انظر ما تقدم عن العدول التعجيبي، ورسالة الغفران: ص ٣٦٩.

(٢) المقصود قوله: مزقت ثوب عكوبها بركوبها ... شرح ديوانه: ٣٤/١. وانظر ما تقدم.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٥/١. وانظر ما تقدم.

(٤) قارن بخزانة الأدب: ص ٤٢٣، حيث يعد الحموي السجع موازيًا إذا اتفق الركنان في الوزن الصرفي والروي.

(٥) ذكرى حبيب/ ش د. أبي تمام: ١٤٨/١. وفيها بيت الطائي المقصود: بمختبل ساج من الطرف أحور... ومقتبل صاف..

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٤.

أو في حلول سكون «كم» محل الف «يا»، وضم «فاء» فعل بعد فتحها في بيت اللزوم:

يـا لَـهـف كـم مُـدن أمـلاك غـدون فـلا

فـيـه وكـم فـلـوات عـدن أمـصـارا[1]

ورغم استقلال الحركات الصرفية في الميزان الصرفي عن حركات الإعراب والبناء، نلاحظ أن المماثلة الصرفية تتأثر إيجابًا أو سلبًا بتماثل هذه الأخيرة أو اختلافها، فقد يتم التماثل الصرفي لتشابه حركاته وحروفه اللينة، لكنه يظل رغم ذلك غير مكتمل لاختلاف الحركة الإعرابية (أو حركة البناء)، كما يتبين من المقارنة بين جمعه بين زنات العيش/الفَعْلُ والقول/الفَعْلِ، وبين هذه الأخيرة في زنة القوم/ الفَعْلِ، في قوله:

والـعـيـشُ ضـدَّ الـقـول يـحـمـد طولـه

ويـذمُّ هـادي الـقـوم فـي الإكـثـار[2]

فالتماثل الأخير يبدو أوضح نسبيًا من الأول لاكتمال التماثل الصرفي والإعرابي فيه، لذا يكون أسرع منه إلى سمع المتلقي وذهنه[3].

وشعر الشيخ مليء بما يمكن أن نصفه بالتماثل الصرفي التام المكتمل، ومنه قوله مماثِلاً بين فعول وفعول بضم الفاء والآخر في أول الصدر وآخره، فضلًا عن المماثلة بينهما وبين الثبور وزنتها في القافية:

أمـورٌ تـسـتـخـفُّ بـهـا حـلـومٌ

ومـا يـدري الـفـتـى لمـن الـثـبـور[4]

---

(١) اللزوم: ١/٥٠٥.

(٢) نفسه: ١/٥٨٧.

(٣) المقصود أن هذا النوع من التعجيب – كما أوضحت – يخاطب المتلقي بمسموع الحركات وحروف اللين، ويخاطب ذهنه بالزنة الصرفية أي القالب الصرفي الذي يكون شبه مجرد من الأصوات.

(٤) اللزوم: ١/٤٤٣. وانظر: ١/ ٣٦١، ٥٢٨، ٦٠٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٩ (النبع/ الحرب) و١٧٩٥: (حديدا/ حريرا) و٢٨٠: (مشرقا/ مؤذنا).

والغالب على تفعيل التماثل الصرفي في أشعاره أن يكون مشاكلة بين الأبنية المفردة في علاقات ثنائية أو ثلاثية بسيطة، لكنه يختار أحيانًا أن تكون هذه الأبنية مركبة متعددة المفردات لتوسيع حقل التماثل وتخصيبه، كما يتبين من مقابلته بين: فاعلٌ/ فاعلٍ/ فاعلٌ/ فاعلٍ، بالخروج من ضمة الإعراب إلى كسرة فالضمة فالكسرة في قوله:

تداعوا فقالوا ناسكٌ وابن ناسكٍ

وما هو إلا ماردٌ وابن مارد[1]

ومما وصفه البطليوسي من ذلك بالكلام «البديع الحسن الذي يدل على حذق قائله بصناعة الشعر»[2]، مقابلتُه بين عدة أركان صرفية في مماثلة مركبة تامة في مجملها صرفًا ومكتملة إعرابًا في قوله:

فوا عجبًا كم يدعي الفضلَ ناقصٌ

ووا أسفًا كم يظهر النقصَ فاضلُ

والواضح أن نقصان التماثل بين يَفعَل ويُفعِل في يدعي ويظهر، كان فصلًا متعمدًا بين الأركان المكتملة لتزداد بروزًا، كما تعمد إبراز أركان السجع بالمخالفة الإعرابية والبنائية بين القوافي المتوالية في (بِه/ بُه/ بِه) في قوله:

آل الفتى كالآل فوق ترابِه

وشرابُه كسرابِه السخار[3]

وكما استثمر الشيخ آليتي المباعدة والمقاربة في اختيار مواقع التقفية الداخلية استثمرهما في اختيار مواقع مماثلاته الصرفية ونذكر من هذه الاختيارات:

---

(١) اللزوم: ٣٦٢/١.

(٢) شرحه/ شروح: ص ٥٢٨. وانظر البيت المقصود في نفس الصفحة.

(٣) اللزوم: ٥٩٢/١.

١ - بداية الصدر مع توالي الركنين كقوله:

فـــي حـــيـــاةٍ كـــخـــيـــال طـــارقٍ

شـــغـــل الـــفـــكـــر وخـــلاك ومـــر[١]

٢ - آخر الصدر مع توالي الركنين كقوله:

يـــجـــل المـــلـــك عـــن نـــظـــمٍ ونـــثـــرٍ

وعـــن خـــبـــرٍ تحـــدثـــه بـــأثـــر[٢]

٣ - أول الصدر وآخره في مثل قوله:

حـــوائـــج نـــفـــسٍ كـــالـــغـــوانـــي قـــصـــائـــرٌ

وحـــاجـــات غـــيـــري كـــالـــنـــســـاء الـــردائـــد[٣]

٤ - أول الصدر وأول العجز في مثل قوله:

وهـــمـــوم ألـــفـــت مـــقـــمـــورهـــا

وســـرور آبـــه حـــيـــن قـــمـــر[٤]

٥ - آخر الصدر وآخر العجز في مثل قوله:

غـــيـــر أنـــي لـــبـــســـت مـــنـــهـــا حـــديـــدًا

واســـتـــجـــادت مـــن الـــلـــبـــاس حـــريـــرا[٥]

٦ - آخر الصدر وأول العجز كقوله:

ومـــا يـــأتـــيـــك مـــا تـــهـــوى بـــضـــربٍ

وطـــعـــنٍ فـــي صـــدور الـــخـــيـــل نـــتـــر[٦]

---

(١) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٢) نفسه: ٥٥٢/١. وانظر قوله في: ٦١٨/١: له أثر كجروح السيوف.

(٣) اللزوم: ٣٦١/١. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٨٥٢ (ضافية/ صافية).

(٤) اللزوم: ٦٠٩/١. وانظر السقط/ شروح: ص ٢٨٧ (أخمل/ أقتر).

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٥. وانظر اللزوم: ٦٢٨/١ (شاعر/ راجز).

(٦) اللزوم: ٥٤٩/١.

٧ - آخر الصدر مع اقتسام العجز والصدر للركن الثاني في مثل قوله:

عمدتها نواقر النبع في الحر
بِ فما إن رزأن منها نقيرا[١]

٨ - قبل موضع القافية في الصدر والعجز كقوله:

وهم زعيمهم إنهابَ مالٍ
حرام النهب أو إجلال فرج[٢]

٩ - آخر العجز مع توالي الركنين كقوله:

حياة مرة وردى ذعاف
كأنَّا منه في مدٍّ وجزر[٣]

١٠ - حشو الصدر أو العجز مع توالٍ كقوله:

وما برحت في الصدر للضغن أنؤرُ
عجبتُ لها لم تشتعل في صداره[٤]

١١ - النصف الأول من الصدر والثاني من العجز في بناء مركب كقوله:

وهواجرُ الأيام يسلب حرَّها
ما أودعته ذواهب الأسحار[٥]

١٢ - حشو الصدر مع توالي ركنين آخرين في آخر العجز كقوله:

لقد عجبوا لأهل البيت لما
أتاهم علمهم في مسكِ جفر[٦]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٩.

(٢) اللزوم: ١/٢٧٣. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٤ (لم تطرق/ لم تسمع).

(٣) اللزوم: ١/٥٥٠. وانظر: ٥٥٢/١ (قل/ كثر).

(٤) نفسه: ٥٢٨/١.

(٥) نفسه: ٥٩٢/١.

(٦) نفسه: ٥٥٣/١.

وقد يوسع الشيخ حقل المماثلة الصرفية فينقل بعض أركانها إلى خارج البيت لتصبح موزعة بين حشو العجز وأول الصدر اللاحق، وذلك في مثل قوله:

إن كـفِّـي لا تحـلـب الخُـلـف لـكن
تحـلـب الـسـاق مـشـرقًـا مـسـتطـيرا
مـؤذنًـا هـالـكـيـه بـالمـنـايـا
هـالـكـيـه مـبـشـرًا ونـذيـرا[1]

أو بين أول الصدرين المتواليين، كقوله مقربًا بينهما بمماثلة أخرى داخل البيت الأول:

والـعـيـش ضـدُّ الـقـول يُـحـمـد طولـه
ويـذمُّ هـادي الـقـوم فـي الإكـثـارِ
والـسـيـل إن بـعـثَ الـنـبـات مـن الـثرى
فـلـه بـحـظـرك سـيء الآثـار[2]

وقد يوزعها بين آخر الصدرين كقوله:

أرى فـلـكًـا مـا زال بـالخـلـق دائـرًا
لـه خـبـرٌ عـنـا يـصـان ويـخـبـأ
فـلا تـطـلـب الـدنـيـا وإن كـنـت نـاشـئًـا
فـإنـيَ عـنـهـا بـالأخـلاء أربـأ[3]

وقد يزيد الحقل اتساعًا فيصبح التماثل موزعًا على أكثر من بيتين، كقوله في آخر ثلاثة صدور متتالية متحولًا فيها من المماثلة السجعية الناقصة إلى المماثلة الصرفية:

وكـيـف أروم مـنـك جـمـيـلَ فـعـلٍ
إذا أيـقـنـتَ أنـي غـيـر جـاز

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٩ – ١٨١٠.

(٢) اللزوم: ١/٥٨٧، وانظر: ١/٦٢٥ (والخلق/ والملك).

(٣) نفسه: ١/٤٦. وانظر: ١/٦١٨ (الفساد/ السباع).

وليس على الحقائق كل قولي

ولك، فيه أصناف المجاز

لعل الرافدين ونيلُ مصرٍ

يحرن فينتقلن إلى الحجاز[1]

ويفهم من كلام الحموي[2] أن التماثلات الصرفية تسمى مناسبة ناقصة إذا تباعدت أركانها ومماثلة إذا توالت.

وتشترك دواوين الشيخ الثلاثة كلها في كونها غنية بهذا النوع من التعجيب لخفائه وبعده عن التكلف، لكن الملاحظ أن حظ اللزوم منه كان أوفر لأنها كانت لديه - كما أوضحت - متنًا لتجريب كل أساليب الزخرفة البديعية، ما سهل منها فخفي كهذا الفن، وما تكلف فظهر كالجناس وغيره.

III - **تفعيل الإيقاع العروضي**: يقوم هذا التعجيب على تطويع نهايات الأجزاء العروضية في بعض الأبيات لتصبح موازية لنهايات الوحدات المعجمية أو بعضها، فالايقاع العروضي بناء رياضي مجرد يدرك منه المتلقي ذهنيًا زمن تراكم الأصوات المتحركة والساكنة واللينة دون مسموعها، إلا أنْ تتطابق أجزاؤه مع أجزاء الكلام فيستعير منها أصواتها، ليصبح شبه مسموع في سلسلة إنشاد تكون فيها الرسالة الكلامية كلًا أو بعضًا هي نفسها الرسالة الايقاعية، كما يتبين من مثل قول الشيخ:

لها خدمٌ وأقرطةٌ ووشح

وأسورة ثقائل إن وزنه[3]

فالمقارنة بين حدود أجزاء الكلام والأجزاء العروضية يكشف عن أنها تشترك في نهايات متطابقة يوضحها الجدول:

---

(١) اللزوم: ٦٣٠/١.

(٢) خزانته: ص ٣٧١. وانظر: ص ١٦٨، وشرح الكافية: ص١٩٥ و١٤١.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٤.

	ن	ن	ن		ن	ن	ن	ن = نهاية
عناصر الكلام:	لها خدم	وأفرطة	ووشح		وأسورة	ثقائل إن	وزنه	
الأجزاء العروضية:	مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن		مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	
	ن	ن	ن		ن	ن	ن	ن = نهاية

ولا يظهر هذا الاشتراك في النهايات إلا إذا قصد الشاعر إلى التعجيبية، لأن الأصل في النظم استقلال نهايات البناء العروضي عن نهايات عناصر البناء النحوي الدلالي وعدم تطابقهما، كما يتبين من اختلافها في قول الشيخ:

ولا خـيـرَ فـي مـن لـيـسَ يـبـسـطُ شـكـرهُ

عـلـى الـقـلِّ إن الـخـيـرَ نـاقـتـه بـسـطُ(١)

فإذا حقق المنشد نهايات عناصر الكلام بالوقوف القصير عليها غاب الإيقاع العروضي واختفت نهايات الأجزاء لتفككها، كما يتضح من اقتراح الوقف عند النهايات الدلالية الآتية:

ن = نهاية	ن	ن	ن	ن		ن	ن	ن	
عناصر الكلام:	ولا خير	في من	ليس يبسط	شكره		على القل	إن الخير	ناقته	بسط
الأجزاء العروضية:	فعولن+ مـ	فاعي	لن + فعول+ مـ	فاعلن		فعولن+مـ	فاعيلن+ف	عول+مفا	عيلن
ب = بداية	ن		ن ب ن ب	ن		ب ن ب	ن ب	ن ب	ن

وإذا حقق النهايات العروضية بالوقوف عند نهاية كل جزء تفككت عناصر الكلام وتداخلت حروف الوحدات المعجمية فأصبحت النهايات الدلالية ضائعة وسط تراكم حرفي غير دال:

ب = بداية	ن ب	ن ب ن ب	ن ب	ن ب ن		ن ب	ن ب	ن ب	ن ب ن
عناصر الكلام:	ولا خيـ	ـرفي من ليـ	س يبسـ	ط شكره		على القـ	ل إن الخيـ	ـر ناقـ	ـته بسط
الأجزاء العروضية:	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن		فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
ن = نهاية	ن	ن	ن	ن		ن	ن	ن	ن

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٥٥.

وإلى هذا التعارض بين البناءين النحوي الدلالي والعروضي يشير الشيخ بقوله:

مــغــانــيــه مــحــيــلات المــعــانــي

كـبـيـت الـشـعـر قُـطِّـع بـالـعـروضِ(1)

ويبدو من خلال حصر احتمالات التطابق بين نهايات كل بناء أن مجال التنوع في هذا الحقل من التعجيب ضيق ومحدود، لأن الشاعر لا يخرج فيه عن الاختيارات الممكنة الآتية:

١ - إيقاع التجزئة المشتركة عند نهاية الوحدة العروضية المركبة من جزأين كوحدتي الطويل والبسيط، ومنه قول الشيخ في الدرعيات:

إذا نـشـرت فـاضـت/وإن طـويـت أزت

كـأنـك أدرجـت الـسـراب عـلـى الأكـم(2)

٢ - إيقاعها عند نهاية كل واحد من جزئي الوحدة المركبة، كقوله:

فـمـنـي تـقـصـيـرٌ ومـنـك تـفـضـلٌ

بـعـذرٍ/ فـلا حـمـد/ عـلـي/ولا ذم(3)

٣ - إيقاعها عند نهاية الوحدة العروضية البسيطة ذات الجزء الوحيد في الأوزان السداسية والمتقارب، كقوله:

فــي حــيــاةٍ/كــخــيــال/طــارقٍ

شــغــل الــفــكــر وخــلاك ومــر(4)

٤ - تجزئة البيت كله كقوله:

فــمــا كــنــت/ مــن الــرهــطِ

يــعــدون/ مــقــابــيــلا(5)

---

(١) اللزوم: ٢/ ٩٣.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٠.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٥٩.

(٤) اللزوم: ١/ ٦٠٩.

(٥) اللزوم: ٢/ ٣٠٤. وانظر: ٢/ ٦٠٨: قد ذهبت/ عادهم و/ جرهمها... وهم على/ ما عهدت/ ما انتبهوا.

٥ - تجزئة الصدر دون العجز كقوله:

وأخو الحجى/ في أمره/ متحيرٌ

جمع التجارب عمره المتفرق[١]

٦ - تجزئة العجز دون الصدر كقوله:

ظلوا كدائرةٍ تحوِّل بعضها

من بعضها/ فجميعها/ معكوسُ[٢]

٧ - تجزئة الصدر وبعض العجز كقوله:

يا أمة/ ما لها/ عقول

وفقد ألبابها/دهاها[٣]

٨ - تجزئة العجز وبعض الصدر كقوله:

حكم الربُّ لبدرٍ/ فاستوى

وهلال/ مستجد/ فانأطر[٤]

٩ - الاكتفاء بتجزئة محدودة مرة واحدة داخل كل شطر، كقوله:

كم أردنا/ ذاك الزمان بمدحٍ

فشغلنا/ بذمِّ هذا الزمان[٥]

---

(١) اللزوم: ١٨٥/٢. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٨٧، حيث قوله في الصدرين: شجا ركبا/ وأفراسا/ وإبلا. و: بها كانت/ جيادهم/ مهارا ...، والدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٢، حيث قوله في الصدرين: ولم يترك/ أبوه سوى/ قناة.. و: فإني قد/ كبرت وما/ كعاب...

(٢) اللزوم: ٣٢/٢. وانظر: ٥٨٤/١، ٥٨٤/٢.

(٣) نفسه: ٦٢٠/٢.

(٤) نفسه: ٦٠٨/١. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٥٨٦ (كأنها في نضار ذائب سبحت... واستنقذت بعد أن أشفت على الغرق).

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٨.

١٠ - الاكتفاء بالتجزئة مرة واحدة فقط في البيت كله، وهو ما يجعلها شاحبة لضيق حقلها، كقوله:

وتسوف رائحة الخزامى أينقي
فتقودها/ ذلًا بغير خزائمِ[١]

والملاحظ أن الصورة ما قبل الأخيرة تعد أضيق صور التجزئة العروضية المقصودة لتناسب موقعي ركنيها، أما الصورة الأخيرة فنادرًا ما تأتي في شعره، والراجح أنها تأتي اتفاقًا.

ولا ننكر أن التجزئة قد تكون في بعض الأبيات عفوية غير مقصودة لسهولة وقوعها في بعض الأوزان كالطويل والكامل، لكن الغالب أن يكون مجيئها العفوي مقصورًا على ما ضاقت حقوله منها، أما ما اجتمع منها مع الترصيع السجعي والصرفي، أو اتسع فتعددت مواقعه وتناسبت، فالقصد إلى التعجيب به يكون هو الأصل.

ومن مظاهر التناسب في التجزئة وقوعها في عجز البيت وصدرالذي يليه وعجزه كقوله:

أرى حيوان الأرضِ يرهبُ حتفه
ويفزعه رعد/ ويطمعه برق
فيا طائر ائمني/ ويا ظبيُ لا تخفْ
شذاي فما بيني/ وبينكما فرق[٢]

ووقوعها في الصدرين والعجزين في بيتين متتاليين، كقوله:

وقد ينمي/ كبيرٌ من/ صغيرٍ
وينبت من/ نوى القسب/ الليانُ

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨٥.

(٢) اللزوم: ٢/١٧٥.

وعــنــت فــــي/ ســمــاء بــنـــي/ عـــديٍّ

نجــــوم مــــا/ يــغـيِّــبُــهــا/عــنــان[1]

إن اختيار مسلك واحد من هذه المسالك الترصيعية[2] الثلاثة يكون كافيًا إذا أراد الشاعر لتعجيبه النغمي الإيقاعي أن يكون ذا بعد أحادي تميل فيه الصنعة إلى الخفاء، أما ما أراد له أن يكون بينًا صريحًا مكثف الصنعة لا يخطئه سمع المتلقي وذهنه، فإن المزج فيه بين هذه المسالك أو بعضها يكون سبيله إلى ذلك، لأن تفاعلها يكسبها تأثيرًا موسيقيًا قويًا يكسر رتابة الإنشاد، فيعيد شد الأسماع إلى الشعر المُنْشَد إذا ما أصابها ملل فانصرفت عنه، وهذا التفاعل الترصيعي هو ما أغرى النقاد البديعيين فاجتهدوا في تتبع أساليبه وتسميتها[3].

IV - **التفاعل**: يسمح المزج بين المسالك السابقة بتوليد أربعة أنواع ممكنة من العلاقات المركبة، ثلاثة منها ثنائية هي التعجيب السجعي الصرفي، والسجعي العروضي، والصرفي والعروضي، وأخرى ثلاثية هي التعجيب السجعي الصرفي العروضي.

ولم تخل أشعار القدماء من هذه الأساليب الترصيعية المركبة كما نبه على ذلك قدامة[4]، لكن الغالب على ورودها فيها التلقائية والعفوية، لبعد عصرهم عن عصور الزخرفة الشعرية التي أصبح فيها القصد إلى التصنيع أصلًا جديدًا في صناعة الشعر، نتيجة لإعجاب المحدثين بتأثيرها الموسيقي الجلي في البناء الشعري، وهو ما يفسر كثرتها في أشعار أبي العلاء.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٩٥ - ١٩٦.

(٢) أي السجعي والصرفي والعروضي.

(٣) انظر من هذه الأبواب البديعية: التصريع والتشطير والترصيع والموازنة والتجزئة والتسجيع والمماثلة والتصميت. شرح الكافية: ص ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦٦، ١٧٣، ٤٢٢، ٤٣٥، ٤٢٣، ٣٧٠.

(٤) نقد الشعر: ص ٣٨.

ويبدو من حرص المحدثين على صوغها مجتمعة في بناء واحد أنهم كانوا يتخذونها أحيانًا سبيلًا إلى إظهار الحذق بأساليب الصنعة، والقدرة على تطويع فنونها لتجميعها في جملة شعرية واحدة مشتركة بينها.

وقد أظهر الشيخ ضمنيًا هذا الحذق فمزج في بعض أشعاره - وفي اللزوم على الأخص - بين المسالك الثلاثة، لكنه بدا أميل إلى استثمار الصياغة الثنائية في أشعاره المجودة لإحساسه بغريزته الشعرية أنها الأنسب للانسجام الذي كان تباديه الشعري يفرضه عليه[1].

١ - **المماثلة السجعية الصرفية**: وهي أكثر الصور المركبة وقوعًا في شعره، لسهولة الجمع فيها بين مسموع الرويات وإيقاع الأبنية الصرفية شبه المسموعة، ويكون التفاعل فيها تفاعل اشتراك إذا كان ركنا السجع هما نفسهما ركني المماثلة الصرفية، كقوله:

إذا ما نعامُ الجوِّ زفَّ حسبتها

من الدو خيطان النعام المفزع[2]

أو تفاعل تجاور في البيت بين عدة أركان يستقل كل اثنين منها بتماثلهما السجعي أو الصرفي، كقوله:

تعد سراب القيظ والصيف والضحى

وجنح الدجى لو أنه كان جاريا[3]

وقد يتكامل الاشتراك والتجاور في نفس البيت فيقتسمان جملته الشعرية، كقوله:

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني، وانظر إشارة الحموي إلى أن الصنعة تخل بالانسجام وتؤدي إلى العقادة. خزانته: ص ٢٠.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤١ (الماذي/ الآذي). وانظر اللزوم: ٥١٠/١ (ملكوا/ سلكوا). وانظر: ١٨٨/٢ (المهابط/ المغابط).

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤.

محصي الجرائم فعَّال العظائم نَصـ

ـصار الهضائم جازٍ غير ظلَّام[1]

ويجمع الشيخ في هذا المسلك بين البساطة والتركيب، فيأتي ببعض صوره بسيطة كقوله:

رماكَ اللهُ من نوقٍ بروقٍ

من السنوات تثكلك الإفالا[2]

كما يأتي ببعضها الآخر مركبة كقوله:

وما أهل التحنؤ والتحلِّي

إلى أهل التحلؤ والتحني[3]

وتختلف وتيرة التردد باختلاف عدد الأركان التي تبنى عليها تعجيباته السجعية الصرفية، والغالب على بنائها أن يكون ثنائي الأركان، لكنه يوسع الحيز أحيانًا فيبنيها على أكثر من ذلك كقوله في الدرعيات:

والمرء يحتال ويغتال ما

عاش ويأتال بقصد وميل[4]

وتشتغل آليتا المقاربة والمباعدة كشأنهما في المسالك المستقلة، فتتوالى الأركان كما توالت في قوله:

سليل النار دقَّ ورقَّ حتى

كأن أباه أورثه السلالا[5]

(١) اللزوم: ٤٥٨/٢. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١ (أرى أم دفر أخت هجر ولا أرى ...).

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٣٣.

(٣) اللزوم: ٥٦٢/٢.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٠. وانظر ص: ١٧١٦ (الوغى/ اللظى/ الظبى).

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٩٨. وانظر: ص ١٥٣ (هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا ...).

أو تتباعد مع اختلاف في نسبة التباعد كما نجد في قوله:

وهـجـيـرةٍ كـالـهـجـر مـوجُ سـرابـهـا
كـالـبـحـرِ لـيـس لمـائـهـا مـن طـحـلـبِ[1]

وقد تزيد المباعدة الأفقية فتتجاوز نهاية البيت إلى البيت اللاحق، لتصبح شبه مقاربة عمودية يُحدث بها الشاعر تناسبًا موقعيًا يجعل الركنين عموديًا كالمتقاربين، لمجيء كل واحد منهما في نفس المكان من بيته، كما يتبين من قوله منتقلًا من المباعدة الأفقية (الجو/ الدو) إلى شبه مقاربة عمودية (سحما/ شما).

فـأقـسـم مـا طـيـور الجـو سـحـمـا
كـهـنَّ ولا نـعـام الـدوِّ روحـا
ودون لـقـائـك الـهـضـبـات شـمـا
تـفـوت الـطـرف والـفـلـوات فـيـحـا[2]

وفي هذا التوزيع المحكم ما يؤكد أن المواقع التي يختارها الشاعر لأركان هذا التعجيب ليست في حقيقتها - كما أوضحت من قبل - إلا أوجها موقعية لآليتي المباعدة والمقاربة بين الأركان.

وتتعدد هذه الأوجه متأثرة بمدى تقلص الحيز الفاصل بينها أو اتساعه، فتظهر متوالية أو غير متوالية، بسيطة أو مركبة، ثنائية أو متعددة في أول الصدر[3]، أو آخره[4]، أو أوله وآخره[5]، أو أوله وأول العجز[6]، أو في الصدر كله[7]، أو في كل

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٢. وانظر: ص ١٥٢٣ (ناج/ داج/ تاج).
(٢) نفسه/ نفسه: ص ٢٦٥ - ٢٦٧.
(٣) نفسه/ نفسه: ص ٣١١ (يكدن/ يردن)، ١٧٤١ (الماذي/ الآذي)، ١٧٨٧ (الأضاة/ المفضاة)، واللزوم: ٣٧٨/١.
(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٥ (كلفتها جدلية رملية)، واللزوم: ١/ ٣٧٣.
(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٥٢ (ضافية/ صافية).
(٦) اللزوم: ٦٠٩/١، و٢/ ٢٤، ١٨٨، ٢٠٨.
(٧) نفسه: ١٨٨/١.

الصدر ونصف العجز[1]، أو آخر نصفي الصدر وأول نصفي العجز[2]، أو حشو الصدر[3]، أو حشو الصدر وأول العجز[4]، وحشويهما[5]، أو أول الصدرين[6]، أو آخرهما[7]، أو في ما سوى ذلك من المواقع التي يكشف عنها التتبع[8]، كقوله مختارًا أول العجز وأول الصدر اللاحق:

وتَـديُّـرُ الأوطـانِ حُـبَّ وطالما
قُـنِـصَ الحَـمَـامُ على الغصون المُـيَّـدِ
ظلم الأنـامُ فـنـاصِ بِـيـدَكَ مفردا
حتى تعد من الرجال البُـيَّـدِ[9]

ويعتبر الخفاء والوضوح طرفين متقابلين يحرك بينهما الشيخ - كشأنه في المسالك المستقلة - أساليب التعجيب السجعي الصرفي ليزيدها قوة وجلاء أو يقلل من قوة تأثرها، فقد يختار أن يميل نحو الخفاء بالنقصان من قوة التماثل الصرفي بتغيير الحركات أو أحد حروف الزيادة كقوله:

الدهر يَـزْبَـقُ من حواه كأنهم
شعر يغير فهو أحمر أَزْبَـقُ
والبهم يُـزْبَـقُ والأنام بهائم
أبدا تقيد بالقضاء وتُـزْبَـقُ[10]

---

(1) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٠ (يحتال/ يغتال/ يأتال)، واللزوم: ٥٧٣/١.

(2) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤.

(3) نفسه/ نفسه: ص ١٩٧١، واللزوم: ١٨٨/٢.

(4) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٩ و١٨١٠.

(5) نفسه/ نفسه، ص ١٧٧٠ (السخل/ النخل).

(6) اللزوم: ١٨٧/٢، ٢٤٩.

(7) سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٥ - ٢٦٧، حيث (سحما/ شما) في آخر الصدرين المتواليين.

(8) نفسه/ نفسه: ص ٩٨ (دق/ رق)، ٢١٦ (اليمنى/ اليسرى)، ٢٥٤ (الركض/ المحض)، ١٥٢٩ (الجو/ الدو)، ١٧١٦ (الوغى/ اللظى/ الظبى)، ١٩٣٢، ١٩٧٦، ٢٠٠٠. واللزوم: ٥٧٥/١، ٦٠٥، ١٨٨/٢.

(9) اللزوم: ٣٩٠/١.

(10) نفسه: ١٨٧/٢. وانظر: ٢٤/٢: الجسم كالصفر.

أو بالنقصان من قوة التماثل السجعي بتغيير الحركة الإعرابية كقوله:

ريع اللبيبُ من المشيبِ لأنه
ما زال يؤذن بانتقال جوار[1]

وقد يجمع بين النقصان الجلي من قوة السجع والنقصان الخفي من قوة التماثل الصرفي في جملة شعرية واحدة، فيكون ذلك اختيارًا وسطًا راجحًا نحو الخفاء، كقوله مغيِّرا حركةَ الإعراب (النسورُ/ الوكورِ) وترتيبَ حروف الزيادة (فواعل/ مفاعل)، مع النظر السجعي إلى روي القافية بلزوم الراء رويًّا في كل الأركان:

تلك النسورُ من الوكورِ طوائر
ومقادر من فوقهن طواري[2]

وحين يختار الشيخ أن يميل بهذه الأساليب نحو الوضوح وقوة التأثير يسلك مسلك التلوين والتوليد والتكثيف، فيلون تعجيبيتها السجعية الصرفية بتعجيبية أخرى كالمجانسة في مثل قوله في السقط:

وخلةُ الضرب لا تبقي له خللا
وحلةُ الحرب ذات السرد والحلقِ

فخلة (الضرب مع «خللًا» تجنيس، ومع «حلة» تجنيس الخط، ومع «حلة الحرب» ترصيع)[3].

وقد يولد المماثلةَ السجعية من الصرفية، والصرفيةَ من السجعية في نفس البناء، متخذًا التكرار سبيلًا إلى ذلك كقوله:

يُفني ولا يَفنى ويبلي ولا
يبلى ويأتي برخاء وويل[4]

---

(١) اللزوم: ١/٥٧٣. وانظر: ١/٥٧٥: هفت الجبالُ من الرجالِ بعسجد.

(٢) نفسه: ١/٥٧٣.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٦. وانظر نفس الشرح: ص ١٥٣٠. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

وإذا جمع في البيت بين تعدد الأركان المماثَلة، وبين اشتراكها وتجاورها واكتمال تماثل بعضها سجعًا وصرفًا، ونظرت التقفية الداخلية إلى الروي في آخر البيت، دل ذلك على أن التكثيف السجعي هو المسلك الذي اختاره لتقوية أثر التعجيب كما نجد في قوله:

ألــفـــى صـــلاة الــعــصــر مــحــتــقــرًا

ورمـــــى وراء الــظــهــر بــالــظــهــرِ[1]

ولم يخف على القدماء حذقه وبراعته في إيقاع المماثلات السجعية الصرفية، لذا نجدهم ينبهون عليها باعتبارها من محاسن شعره المتعددة، رغم أنها لا تشبه في كثافتها ووضوحها الأمثلة التي مثل بها البديعيون للتسجيع والتجزئة والتسميط والموازنة والتشطير والترصيع[2].

ومما نبهوا على حسنه رغم خفائه قوله:

كـــان الـــركـــض أبـــدى المحـــض منـه

فـــمـــجَّ لـــبـــانـــه لـــبـــنًـــا صـــريـــحـــا

فالمصراع الأول «يحتوي على تسجيع مليح...»[3] يقابل حسن الجناس في المصراع الثاني كما أوضح ذلك الخوارزمي.

٢ - **المماثلة السجعية العروضية**: ونقصد بها الصياغة المركبة التي تحل فيها التجزئة العروضية محل المماثلة الصرفية في التفاعل مع المماثلة السجعية، ويكون التفاعل فيها كسابقتها تفاعل اشتراك تتوحد فيه النهايتان التسجيعية والعروضية كقوله:

ديـــارهـــم/ بـــهـــم تـــســـري/ وتجـــري

إذا شـــاؤوا/ مـــغـــارًا أو/ طـــرادا[4]

---

(١) اللزوم: ١/٥٩٦. وانظر قوله في: ٢/٤٨٠: محصي الجرائم فعال العظائم نصار الهضائم جار غير ظلام.

(٢) انظر الأبواب المذكورة وغيرها في شرح الكافية للحلي، وخزانة الحموي.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٢٥٥. وانظر بيت السقط في: ص ٢٥٤.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٧٩٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩ (وائل/ موائل)، و١٧٥١.

أو تفاعل تجاور تستقل فيه النهاية السجعية عن النهاية العروضية مع اجتماعهما في جملة شعرية واحدة كقوله:

هـــنـــاءٌ مـــــن/ غـــريـــبٍ أو/ قـــريـــبٍ

كـــلا وصـــفـــيـــه حـــــق لا فـــــــري[1]

وقد يتكامل الاشتراك والتجاور في بيت واحد، فيكون التفاعل فيه ذا وجهين متكاملين كقوله:

غلت و/ أغـالـت ثـم غـالـت/ وأوحـشـت

وحشت/ وحـاشـت واسـتـمـالـت/ ومـلـت[2]

وتتنوع النهايات التي يختارها الشيخ لتجزئته السجعية في هذه المماثلة بتنوع الوحدات العروضية التي يبنيها عليها، فتكون ذات صورة واحدة عندما يكون الوزن سداسيًا أو ثمانيًا بسيطًا، كقوله مجزئًا ومسجعًا بعض وحدات الوافر:

فـمـن سـيـفٍ/ ومـــن رمـــحٍ/ وسـهـمٍ

ونــــصـــلٍ أرهـــفـــوه وذربــــــــوه[3]

أو تتعدد صورها إذا كانت الوحدة مركبة من جزأين متكاملين في الطويل والبسيط فتكون التجزئة المشتركة آخر ثانيهما كما نجد في قوله:

فـــــؤادك خـــفَّـــاقٌ/ وبـــرقـــك خـــافـــقُ

وأعـيـاك فـي الـدنـيـا/ خـلـيـلٌ مـوافـق[4]

أو آخر أولهما كما نجد في قوله:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٨. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٥٢ (من أنجم الدرعاء أو ...).

(٢) اللزوم: ١/ ٢٢١.

(٣) نفسه: ٢/٦٠٤.

(٤) نفسه: ٢/١٧٨.

أزالـــت/ وزلـــت بـالـفـتـى عـن مـقـامـه

وحـلَّـت/ فـلـمـا أحـكـم الـعـقـد حـلـت[1]

أو تكون آخر كل واحد منهما كما نجد في قوله:

فـالـرزق يـهتف يـا/ إنس اعـمـلـوا/ وكلوا

يـا أيـهـا الـظـبـيُّ رِدْ/ يـا طـائـرُ الـتـقـطِ[2]

وتختلف كثافة التجزئة السجعية العروضية باختلاف عدد الأركان التي يأتي بها الشيخ في البيت، فتكون ثنائية كما نجد في البيت السابق، أو تزيد على ذلك كما يتبين من قوله:

مـــهـــا نـــقـــاء لا مـــهـــا/ فـــي نـــقـــا

ربـــبن فـــي/ ظـــل قـــنـــا/ أو ربـــبن[3]

وتتأثر المواقع التي يختارها لأركان التجزئة السجعية العروضية داخل البيت أو الأبيات بمدى كثرة الكلمات الفاصلة بينها أو قلتها، فقد تكون هذه الكلمات معدومة فتتوالى في البيت كله[4] أو في حيز محدود منه[5]، أو تتباعد فيه تباعدًا يكون أحيانًا متناسبًا إذا تعمد أن يختار لها مواقع متعادلة بجعل طرفيها أول الصدر وأول العجز ينظران إلى وسط إيقاعي سجعي مشترك بينهما[6]، أو بجعلهما في وسطيهما كقوله:

فـلـم تـــتـــرك/ لجـــاريـــة/ شـــراعًـــا

ولـــم تـــتـــرك/ لـــعـــاديـــة/ بـــــدادا[7]

---

(١) اللزوم: ١/ ٢٢١.

(٢) نفسه: ٢/١٠٧.

(٣) نفسه: ٢/ ٥٨٤. وانظر البيت السابق (اللزوم: ١/ ٢٢١): غلت وأغالت ثم غالت وأوحشت.

(٤) كقوله: غلت وأغالت ... البيت انظر ما تقدم.

(٥) كقوله: فالرزق يهتف ياإنس اعملوا/ وكلوا ... انظر ما تقدم.

(٦) انظر في البيت السابق مواقع: مها/ نقا/ قنا.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٩٧.

أو بتوزيعهما على البيت كله كقوله:

سبرية/ في مسّها/ بحرية

بمياهها/ شمسية/ بشعاعها[1]

٣ - **المماثلة الصرفية العروضية**: وهي مماثلة تميل نحو الخفاء لاختفاء السجع منها، واكتفاء الشاعر فيها بالتجزئة العروضية المقترنة بالتماثل الصرفي، كقوله:

والعقل يعجب للشروع تمجسُ

وتحنُّفُ/ وتهوُّدُ/ وتنصرُ[2]

ويأتي بها الشيخ كسابقتها في نهاية الوحدة العروضية البسيطة كوحدة المتقارب في قوله:

ولكن/ قتاد/ عديم الجناة

كثير الأذاة/ أبى غير شر[3]

أو في نهاية ما ركب من جزأين كوحدة الطويل في قوله:

تمناه إنسي/ وأعيس بازلٍ

وأسحم طيارٍ/ وأعفر كانسِ[4]

وقد تأتي في نهاية كل جزء كقوله:

سماحك مجهولٌ/ ونحلك واضحُ

ومجدك ضاوي وجسمك حادر[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧.

(٢) اللزوم: ١/٥٦٧.

(٣) نفسه: ١/٦١٤.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١.

(٥) اللزوم: ١/ ٤٢١.

أو نهاية جزئها الأول فقط. وتختلف وتيرة التردد تبعًا لعدد الأركان التي تبنى عليها المماثلة فتكون ثنائية وثلاثية ورباعية كقوله مثنيًا:

رب خـفـض/ أتـاك مـن بـعـد بـأسا

ء وبـؤس/ لـقـيـتـه غـب خـفـض[1]

وقد تستغرق التجزئة البيت كله فتكون سداسية في مثل قوله:

فـكـوارب/ وزوارع/ وكـوافـر

وحـواصـد/ وجـوامـع/ ودوائـس[2]

ويعتبر هذا البيت نموذجًا لكثافة المماثلة الصرفية العروضية وقوة تأثيرها، لتقارب الأركان وتواليها في البيت كله، ولتناسبها واكتمال تماثلها صرفًا وإعرابًا.

والملاحظ أن الشيخ قد اختار أن يعوض مسموع السجع الغائب في جل المماثلات الصرفية العروضية السابقة بالمقاربة بين أركانها - وهو الاختيار الغالب فيها - لتعويض غياب المسموع السجعي بالتقارب الموقعي داخل البيت، فرارًا من الشحوب الموسيقي الذي تحدثه المباعدة بينها.

وقد يختار الشيخ أحيانًا أن يباعد بينها، لكن الغالب أن يأتي ذلك مقترنًا بتناسب موقعي يولد إيقاعًا لا يخفى عن المتلقي، كما يتبين من قوله مختارًا وسطي الصدر والعجز:

ومـن الـرزيّـة عـاهـرٌ مـتـوهـمٌ

فـي الـنـاسـكـين ونـاسـكٌ فـي الـعـهـر[3]

فالمناسبة مكافئ موقعي مقصود تعمد الشاعر أن يقلل به تأثير المباعدة، وهي طريقة تقوم على جعل الأركان المتلونة بخفائها ووضوحها أسلوبًا يزداد به الركن قوة

---

(١) اللزوم: ٢/٩٥.

(٢) نفسه: ٢/٣١.

(٣) نفسه: ١/٥٦٦.

لدى المتلقي، بقياسه إلى الآخر الخفي الذي يصاحبه، كما يتبين من تلوينه حركات بعض الأبنية الصرفية مع احتفاظه بالتماثل كاملًا بين ما بني منها على «فاعل»:

سماحك مجهولٌ ونحلك واضحٌ

ومجدك ضاوي وجسمك حادر(١)

سماحك مجهول وفُعلُك فاعلُ

وفَعلُك فاعلُ وفَعلُك فاعلُ

٤ - **المماثلة السجعية الصرفية العروضية**: وهي الصياغة الوحيدة التي تأتي فيها التعجيبات الثلاثة السابقة متفاعلة في نفس البناء الشعري، ويبدو الحيز الذي تشغله متفاعلةً فيه في شعر الشيخ ضيقًا - كما أوضحت من قبل - بالقياس إلى ما شغلته سابقاتها المفردة والثنائية، رغم أن هذا النوع يعتبر لاكتمال عناصره الوجه البديعي الذي ولع به المحدثون ومثل به البديعيون للفنون الترصيعية المختلفة.

وتقوم هذه المماثلة الثلاثية على جمع تعجيباتها المستقلة في بناء واحد، لتتفاعل فيه فنيًا تفاعلًا قد يكون اشتراكًا إذا تطابقت الأوجه التعجيبية السجعية/ الصرفية/ العروضية في نفس الركن، كقوله:

كلفتها/ جدليةً/ رمليةً

نضبت فلم تلحق بأهل التنضب(٢)

أو تجاورًا إذا اجتمعت أركانها كلًا أو بعضًا في جملة شعرية واحدة كقوله:

أرى حيوان الأرض يرهب حتفه

ويفزعه رعدٌ ويطمعه برق(٣)

---

(١) انظر اللزوم: ١/ ٤٢١. وانظر البيت في الأمثلة السابقة لتبين موقع المماثلة.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١١٣٥.

(٣) اللزوم: ٢/ ١٧٥.

وقد يجتمع الاشتراك والتجاور في نفس البناء الشعري فيتكاملان كما تكاملًا في قوله:

وهـــي الحـــــوادث عـــوذٌ/ ولـــواقـحُ
وشـــوائـــلُ/ وحـــوائـــلٌ/ وعـــشـــار[1]

تجاور صرفي عروضي اشتراك ثلاثي.

وتعتبر نهاية الوحدة العروضية - اشتركت الأركان أم تجاورت - إعلانًا عن استيفاء حيز التعجيب الثلاثي، سواء كانت بسيطة كوحدة الكامل في قوله:

مـــتـــجـــلـــدًا أو خـــلـــتـــه مـــتـــبـــلـــدًا
لا دمـــــعَ فـــيـــه بـــفـــادح يـــتـــرقـــرق[2]

أم مركبة من جزأين ثانيهما هو الركن، كوحدة الطويل في قوله:

وجـــهـــك لـــم يـــســـفـــر ونـــــارك لـــم تـــنـــزْ
ورمـــحـــك لـــم يـــعـــتـــر وكـــفُّـــك لـــم تـــهـــم[3]

أو الركن أولهما كما نجد في قوله:

وصـــابـــوا عـلـى عـــاف وآبـــوا إلـــى رضـى
وجـــابـــوا إلـــى عـلـيـاء نـــازحـــة خـــرقـــا[4]

ويسلك الشيخ في بناء هذا النوع من التعجيب مسلكا يتحرك فيه فنيًّا بين طرفين متقابلين يحددان عدد مجموعات الأركان التي يبنيه منها[5]، وأقصد طرفي البساطة والتركيب.

---

(١) اللزوم: ٤٥٠/١.

(٢) نفسه: ١٨٥/٢.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٩٦٩.

(٤) اللزوم: ١٩٢/٢.

(٥) الضمير يعود على المجموعات: أي من المجموعات.

ففي الصياغة البسيطة تكون مجموعة الأركان واحدة سواء اكتفى فيها بركنين اثنين كزحلي وزهري في قوله:

زُحَـــلِـــــــي/ واجـــــــمٌ يـصـحـبــه

زُهــــــريٌّ/ الـطــبــع غـنـــى وزمــــــر[1]

مجموعة وحيدة ذات ركنين.

أم زاد على ذلك فجعلها ثلاثية الأركان أو رباعية أو خماسية أو سداسية...كقوله:

فــــروائـــــحٌ/ وبــــواكـــــرٌ/ ومــــعـــــارفٌ

ومــنـــاكـــرٌ/ وحـــواضــــرٌ/ وبــــــواد[2]

مجموعة وحيدة ذات ستة أركان.

أما في الصياغة المركبة فإن المجموعات تكون أكثر من واحدة، فيصبح ركن كل واحدة - أحيانًا - فاصلًا بين ركنين في الأخرى كما يتبين من مثل قوله:

مجموعة ثانية ذات ركنين:

وتـشـابـهــت/ أجـسـامـنـا/ وتـخــالـفـت

أغــراضـــنـــا فــمـــغـــربٌ ومــشـــــــرق[3]

مجموعة أولى ذات ركنين.

ويسلك الشيخ لتحديد درجة الوضوح والخفاء في تعجيباته الثلاثية طرقا مختلفة، ترد في مجملها إلى ثلاثة اختيارات أسلوبية تعد مفاتيح لها، أولُها تغيير وتيرة تردد الأركان داخل المجموعات وتأرجحها فيها كمِّيًا بين الصورتين الصغرى الثنائية والكبرى المتعددة الأركان، كما يتبين من مختلف الأمثلة السابقة.

---

(١) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٢) نفسه: ٣٩٦/١.

(٣) نفسه: ١٨٦/٢.

والثاني مطابقةُ الحركات والحروف الصرفية وحركات الإعراب والبناء، وتوحيدُها لتقوية تأثير التعجيب كما يتضح من جل الأبيات السابقة، أو تلوينُها بمخالفتها لتخفى خفاء فنيا قد تكون الغاية منه عدم التغطية على فن بديعي آخر يقع في نفس البيت أو الأبيات.

ومما لونت حركاته ولينه فخفي وبرز ما يصاحبه من جناس قوله:

وهيجها قول/ يقال/ عن الحمى

وذاك حديث ما محدثه ثبت

ومن عاين/ الدنيا/ بعين من النهى

فلا جذل يفضي إليه ولا كبت[1]

وثالث المفاتيح المقاربة والمباعدة بين الأركان لجعلها تتقارب متوالية أحيانًا[2]، أو تتباعد تباعدا يغلب عليه التناسب الموضعي، لمجيئها في مواقع متعادلة كأول الصدر والعجز[3] أو أول الصدر وآخره[4]، أو ما سوى ذلك من المواقع المتناسبة[5].

ويبدو الشيخ في بعض الأبيات كأنه أخل بهذا التناسب بزحزحته الركن الثاني عن الموقع الأنسب، كما يتبين من مجيئه به في عجز البيت الثاني بعد المجيء بالركن الأول في صدر البيت الأول في قوله:

عمدت لنا الأيام وهي نوائبُ

لترد أقدامًا مكان هواد

---

(١) اللزوم: ١/١٩٣.

(٢) انظر اللزوم: ١/٣٩٦: فروائح وبواكر ... البيت، و١/٤٥٠: ... ولواقح وسوائل ...، والدرعيات/ ش: ص ١١٣٥ (كلفتها ..).

(٣) انظر نفسه السابق في اللزوم: ١/٦٠٩: زحلي واجم يصحبه... زهري الطبع غنى وزمر.

(٤) انظر قوله السابق في نفسه: ٢/١٨٥: متجلدا أو خلته متبلدا ....

(٥) انظر قوله السابق: وصابوا على عاف وآبوا إلى رضى... وجابوا إلى علياء نازحة خرقا. نفسه: ٢/١٩٢. وانظر قوله: وتشابهت أجسامنا وتخالفت... أغراضنا فمغرب ومشرق. نفسه: ٢/١٨٦. وانظر: ١/٣٩٦: فروائح وبواكر ... و١/٣٧٣: العين من أرق والشخص من قلق ... وس – ز/ شروح: ص ٩٦٩: ووجهك لم يسفر ونارك لم تنر ... البيت، والدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧ (سبرية في مسها بحرية... بمياهها شمسية بشعاعها).

فطوارقٌ جاءتهم بطواردٍ
ونوادبٌ قامت لهم بنوادِ[1]

لكن التأمل في توزيع أركان المماثلة داخل البيت يكشف عن أنه أحدث بهذه الزحزحة تناسبًا جديدًا، هيأ له بمماثلة ثنائية صرفية عروضية بين دوائب وطوارق، عابرا إليها بمماثلة مفردة صرفية مختلفٍ إعرابها بين طوارقُ وطواردٍ، ليعود مرة أخرى إلى نفس التعجيب الثنائي بمماثلته صرفًا وعروضًا بين طوارد ونوادب، قبل أن يغلق دائرة التعجيب ليجعل التماثل بين دوائب ونوادب تفاعلًا ثلاثيًا تتكامل فيه المماثلات السجعية والصرفية والعروضية، موهمة المتلقي - بوقوعها في نهاية صدر بيت وأول عجز الذي يليه - أنها واقعة في بيت واحد طال فيه زمان الوقف عند الانتقال من صدره إلى عجزه.

إن خبرة الشيخ بأسرار الترصيع وحذقه بأساليبه مفردة ومركبة ينبئ بأن شعره كان مرجعًا غنيًا في هذا الفن للشعراء الناشئين، غير أن حرصه على عدم الإخلال بالانسجام الشعري في أشعاره المجودة، وعلى عدم التشويش على الفنون البديعية الأخرى في اللزوميات، جعل الصور الترصيعية النموذجية التي ولد منها البديعيون مصطلحاتهم عزيزة في أشعاره، ومن القليل النادر الذي جاء به موافقًا تعريفاتهم قوله من باب ما يسمونه بالتجزئة:

سبريةٌ في متنها بحريةٌ
بمياهها شمسيةٌ بشعاعها[2]

وقوله من باب ما يسمونه بالتسميط[3]:

---

(١) اللزوم: ١/٣٩٧.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧.

(٣) انظر شرح الكافية: ص ١٩٦، وخزانة الحموي: ص ٤٣٤، حيث يعرفه بأنه جعل الشاعر « كل بيت بسمطه أربعة أقسام ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت»، ومثل له بقول الحلي: فالحق في أفق والشرك في نفق... والكفر في فرق والدين في حرم.

كـأنــك لــم تُجـــزْ قـنــاة ولـــم تُجـزْ

فـتــاة ولــم تُجـبِـزْ أمـيــرا عــلــى حكـم

ووجـــهــك لــم يُـسـفـرْ ونـــارك لــم تُـنـزْ

ورمــحــك لــم يَـعـتِـزْ وكـفـك لــم تــهْـمِ[1]

ويمكن حسب تعريفهم للتشطير[2] أن نعد من التشطير الناقص قوله:

الـعــينُ مــن أرقٍ والـشـخـص مـن قـلـقٍ

والـقـلـب مـن أمــلٍ والـنـفـس مـن حـسـدِ[3]

لكن هذه النماذج وإن شهدت له بالقدرة على تطويع كل أساليب الترصيع المشهورة تظل لندرتها في أشعاره بعيدة عن أن تعد وجهًا لمذهبه في هذا الفن.

رابعًا - **التعجيب الدلالي**: ونقصد به كل الفنون البيانية/ البديعية التي يخاطب بها الشاعر ذهن المتلقي من خلال تشكيل المعاني، وبنائها بناء قد يكون للإفهام أو التخييل أو لهما مجتمعين.

ويبدو أن إدراك التعجيبات السابقة يكون - لطبيعتها المسموعة أو شبه المسموعة أو المبصرة - أقرب إلى إدراك المتلقي من جل التعجيبات الدلالية لطبيعتها المعقولة، رغم كونها تنافس بكثرة أسمائها في مصنفات البديعيين فنون المشاكلات الصوتية والنغمية الإيقاعية والبصرية.

فقد انتهوا في تتبعهم للفنون التعجيبية التي تخاطب الذهن واجتهادهم في تفريعها، إلى تعداد فنون كثيرة نذكر منها[4] - فضلًا عن الاستعارة والتشبيه -

---

(١) س. ز/ شروح: ص ٣٦٨. ولم يخص الخوارزمي هذا الفن بمصطلح خاص، ولكنه اكتفى بوصفه بأنه تسجيع مليح. نفس الصفحة.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ١٨٩، وخزانة الحموي: ص ١٧٣، حيث يعرفه بأنه تقسيم الشاعر بيته شطرين مع تصريع كل شطر منهما، «لكنه يأتي بكل شطر من بيته مخالفا لقافية الآخر ليتميز كل شطر عن أخيه» ومثل له بقول مسلم: موف على مهج في يوم ذي رهج... كأنه أجل يسعى إلى أمل.

(٣) اللزوم: ١/٣٧٣.

(٤) انظر فهرس أبواب شرح الكافية: ص ٤٧٣ - ٤٧٩، وفهرس أبواب خزانة الحموي: ص ٢ - ٣.

الطباقَ والاستطراد والتوشيح والمقابلة واللف والنشر، والتذييلَ والالتفات والتفويف والموازبة والتسليم، والافتنان والمراجعة وإرسال المثل والتتميم والتكميل.

لكن ما يلاحظ عند التأمل في مفاهيم بعض المصطلحات التي ذكروها أنها تحيل على أبنية دلالية لا يختص بها الشعر وحده، لأنها مما يشترك أهل اللسان في تداوله والتوسل به إلى الإفهام في مطلق الكلام، وقد أحس بعض البديعيين المتأخرين بانتساب هذه الأبنية إلى حقل اللغة التداولية الواسعة فنبهوا - وهم يثبتون في مصنفاتهم المصطلحات المسمية لها اقتداء بالسابقين - على أنها بعيدة الصلة عن البديع من حيث هو زخرفة مخيلة، كما يتبين من قول الحلي عند ذكره باب «عتاب المرء نفسه»: «وهذا النوع أدخله ابن المعتز وعده منه، وليس فيه شيء منه بل صفة حال واقعة، ولم يمكنني أن أخل بذكره»[1].

ويتبين من كثرة ما جاء به أبو العلاء منها أنه كان يوليها نفس العناية التي حظيت بها تعجيباته السابقة، وبعض أبياته يعد مما اختاره البديعيون للتمثيل لبعض أنواعها[2].

وقد لفت انتباهَ شراح السقط براعتُه في التعجيب بما اختاره من هذه الفنون، فنبهوا على ذلك من خلال وقوفهم عند ما استحسنوه في بعض أبياته من إغراب[3] وإيهام[4] وكناية[5] وإيماء[6] واستعارة وتشبيه، وغير ذلك مما سبق تعرُّضُنا له عند دراسة تشكل المعاني[7] في أشعاره.

(١) شرح الكافية: ص ٨١. وانظر ما اشترطه في الاستدراك والاستثناء ليعدا من البديع: ص ١١٠ - ١١١. وانظر خزانة الأدب: ص ١٤٤، حيث يقول الحموي عن نفس الباب: «هذا النوع ... لم أجد العتب مرتبًا إلا على من أدخله في البديع وعده من أنواعه، وليس بينهما نسبة، والذوق السليم أعدل شاهد على ذلك. ولولا أن الشروع في المعارضة ملزم، ما نظمت حصاه مع جواهر هذه العقود»، وانظر: ص ٧١، حيث يستهين بالطباق المجرد إذا لم يترشح بنوع من أنواع البديع. وانظر استهانته بالتعطف في: ص ٤١٧.

(٢) انظر مثلا باب مراعاة النظير في شرح الكافية: ص ١٢٨.

(٣) انظر التنوير: ٧٢/٢، والشروح: ص ١٤٦١، ١٤٦٨، ١٥١٩، ١٥٩٦، ١٥٩٨، ١٩٢١، ١٩٥٥.

(٤) انظر الشروح: ١١٠٩، ١١٢٧، ١١٤٧، ١٢٤٤، ١٣٠٤، ١٣٣٠، ١٣٤٥، ١٣٦٧، ١٣٨٠، ١٩٠٦، ١٩١٤، ١٩٢٢.

(٥) نفسه: ١٩٥٧، ١٩٧٢، ١٩٧٣، ١٩٨٥، ١٩٩١، ١٩٩٥، ١٩٩٨، ٢٠١٣، ٢٠٢٠، ٢٠٢٨.

(٦) نفسه: ١٤٥٨، ١٤٨٢، ١٦٤٦، ١٦٧٣، ١٨٥١.

(٧) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

وقد تبين من تحليل أساليبه في المبالغة والغلو والاستعارة والتشبيه أنه كان كما وصفه ابن سعيد[1] أشعرَ من سلك أسرار التخييل، ويتبين من وصفه الدقيق لبعض هذه الفنون وتسميتها بمصطلحات كالتجويد[2] والمقابلة[3] والغلو[4] والإكذاب[5] والاستطراد، أنه كان خبيرًا بأساليبها خبرة نقدية وجمالية فنية.

ونكتفي لتجلية الوجه البديعي لتعجيباته الدلالية بالوقوف عند ما اصطلح على وصفه منها بالطباق والمقابلة والالتفات والتقسيم.

I - **الطباق**: ذكر العسكري[6] في تاريخ مبكر أن الناس قد أجمعوا على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، ونبه على أن قدامة قد خالفهم بتسميةِ ذلك تكافؤا وإطلاقِه ملفوظَ المصطلح على ما اتفق لفظًا واختلف معنًى[7] أي على الجناس، والملاحظ أن المفهوم الذي يذكره العسكري هو ما أخذ به اللاحقون[8] في تعريفهم الطباق أو المطابقة أو التطبيق.

ويتبين من غزارة المطابقات الدلالية في أشعار الشيخ أنه كان مولوعًا بها ولع أبي تمام بها، وأنه لم يكن يعدها فنًّا هين القدر لسهولته كما سيرى بعض البديعيين المتأخرين، فالطباق الذي يعرف بأنه مجرد تقاوم أو تضاد في المعنى بين لفظتين، كان عند الشيخ حقلًا خصبًا بتنوعه وقابليته المتجددة لأن يلبس حللًا أسلوبية تبدو غير متناهية، ويمكن أن نتعرف بعض مظاهر التنوع في هذا التعجيب «السهل» من خلال التوسل بالمداخل المقترحة الآتية:

---

(١) انظر رايات المبرزين: ص ٣٢. وفيه: «أشعر من ملك طرق التخييل».

(٢) انظر اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة: ١٤٥.

(٣) اللزوم: ٤٣٧/١.

(٤) انظر خطبة السقط.

(٥) انظر اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٢٦.

(٦) الصناعتين: ص ٣١٦.

(٧) نفسه: ص ٣١٦. وانظر نقد الشعر: ص ١٦٣ حيث عرف قدامة التكافؤ بأنه الإتيان بمعنيين متقاومين.

(٨) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٣٦، وخزانة الحموي: ص ٦٩. وقد وفق بعضهم بين اصطلاح قدامة وغيره فخص بالتكافؤ ما أتى التضاد فيه بين ألفاظ المجاز، وبالطباق ما أتى بين ألفاظ الحقيقة. انظر خزانة الحموي: ص ٦٩.

١ - **المباشرة والوساطة**: وأقصد بها الأسلوب الذي يجعل به الشاعر - عند بنائه للطباق - أحد الركنين مضادًا للثاني، فعلاقة التضاد في أي طباق تقوم في مطلق الكلام وفي الشعر أحيانًا على تماس وتعارض معجميين، يصير بها الحقل الدلالي للتضاد مقسما بين نصفين، يستدعي كل واحد منهما الثاني - باعتباره نقيضًا له - استدعاء مباشرًا لا يتوسل فيه المتكلم بأية وساطة معجمية، كاستدعاء الموت للحياة والارتفاع للانخفاض.

ومن الطباق المباشر في الشعر قول الشيخ في السقط:

ولـــم أر خـــيـــلاً مـثـلـهـا عـريـبـةً

تــذيــل عـــــدوًا أو تــصــونُ نمـــارا

فالإذالة «الامتهان وهي ضد الصيانة، فلذلك طابق بينهما»[١].

لكن الشعراء لا يتقيدون دائمًا بهذه العلاقة المنطقية المباشرة بين المتضادات، فالحرص البديعي على إيقاع الطباق يجرهم - عندما لا تسعفهم الأضداد المعجمية المباشرة - إلى التوسل بوساطة دلالية، يكون فيها ركن المطابقة الملفوظ مؤولًا بمعنى ركن آخر مقدر هو الذي يقصده الشاعر، كأنْ يطابق بين ظمئ وشرب وهو يقصد ارتوى، أو بين جاع وأكل والمقصود شبع.

ويعد ابن حجة ما يُعتمد فيه على مثل هذه الوساطة الدلالية مُلحقًا بالطباق، ويذكر منه قوله تعالى: [أشداء على الكفار رحماء بينهم][٢]، فلفظة الرحماء مطابقة للأشداء «لأن الرحمة فيها معنى اللين»[٣].

ويسمي البطليوسي هذا النوع طباقًا معنويًا مميزًا إياه من الطباق اللفظي المباشر، وذلك في قوله يشرح بيت السقط:

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٣٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) الفتح/ الآية ٢٩.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٧١.

حسامك للأعمار أبرى من الردى
وعفوك للجاني أعزُّ المعاقل

«في هذا البيت طباق معنوي لا لفظي، لأنه كان ينبغي أن يذكر مع العفو الحياة كما ذكر مع الحسام الردى، ولكنه إذا قيل: إن عفوه أعز المعاقل لمن عفا عنه فقد أفاد ذلك ما يفيد ذكر الحياة ... ومثله قول الفند الزماني:

وفي الشرِّ نجاةٌ حيـ
ـنَ لا ينجيكَ إحسانُ

وإنما ضد الشر الخير، وضد الإحسان الإساءة، ولكن معنى بعضها يؤول إلى بعض»[1].

والشرط في صحة التوسل بهذه الوساطة أن يكون الركن الملفوظ قابلًا لأن يؤول بمعنى يضاد الركن الآخر ملفوظًا أو مقدرًا بوجهٍ ما، فإن امتنع ذلك عد طباقًا فاسدًا[2].

ويكثر هذا الطباق المعنوي في شعر الشيخ كثرة اللفظي المباشر فيه، لأنه نتاج فني للجرأة الشعرية التي يستطيع بها كل شاعر أن يتصرف في الأبنية اللغوية ومنطقها تصرفًا ترفضه قوانين التداول والتواصل في مطلق الكلام.

ويسلك الشيخ لإيقاع هذا النوع من الطباق غير المباشر طريقين: أولهما طرف مقابل للمباشرة، يكون فيه الركنان الملفوظان معًا وسيطين إلى ركنين آخرين مقدرين، كقوله جاعلًا المطابقة الملفوظة بين قويق وبحر ثم بين حصاة وثبير، وسيطًا إلى الطباق بين الصغر والعظم، بعد مجيئه به مباشرًا في البيت الأول:

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٠٨٦. وانظر بيت السقط في: ص ١٠٨٥.

(٢) خزانة الحموي: ص ٧١. ومثل لفساده بالمطابقة في بيت شعري بين المحب والمجرم، إذ ليس المجرم بضد له، وإنما ضده المبغض.

والعظيمُ العظيمُ يكبر في عيْـ

ـنَيْه منها قدر الصغير الصغير

فقُويْقٌ في أعين القوم بحْرٌ

وحصاة منه نظير ثبير[1]

والثاني منزلة وسطى بين المباشرة والوساطة يكتفي فيها بالتوسل بركن واحد ملفوظ بينما يكون الثاني مقصودًا لفظًا ومعنًى، كما يتضح من مطابقته بين أعلل وأغرث (أجوع)، ثم بين أشرب وظمئت موسطًا أعلل وأشرب لاستدعاء أشبع وأرتوي، في قوله:

أعللُ حين أغرثُ بالخزامى

وأشربُ إن ظمئتُ نزيعَ جفرِ[2]

ويعد المجاز من الوسائط التي يستطيع بها الشاعر بناء مطابقاته إذا اختار عدم توسيط الألفاظ والمعاني الحقيقية، ويسمي بعض المتأخرين الطباق المعتمد في ركنيه على معنيين مجازيين تكافؤًا[3]، ويكثر هذا النوع في شعر الشيخ كثرة لا يفسرها ولعُه بالطباق فحسب، ولكن ولعه بالمجاز والاستعارات مطلقًا، ومما وقع في شعره من ذلك قوله مطابقًا بين معنى حقيقيٍّ وآخر مجازي في: «لم يخط/ سرى»، أي بين «لم يمش ومات»، وفي: «عاش/ استراح»، أي: عاش/ مات:

أعجبت للطفل الوليد بمهدِهِ

لم يخطُ كيف سرى بغير رواحلِ

قد عاش يوميه وعمر ثالثًا

ثم استراحَ من المدى المتماحلِ[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥، وقويق نهر بحلب. وانظر المطابقة بين البحر/ النهر، في اللزوم: ٤٣٥/١.

(٢) اللزوم: ٥٤٧/١. وانظر: ٢٦٧/٢.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٦٩. وقد أشرت إلى أن قدامة يطلق هذا المصطلح على الطباق مطلقا. نقد الشعر: ص ١٦٣.

(٤) اللزوم: ٣٥٣/٢.

وقد يختار أن يكون المعنى في الركنين مجازيًا فيعد ذلك من باب ما سماه المتأخرون تكافؤا، ومنه قوله يشير إلى دوام تلألؤ الأجرام ليلًا، مطابقًا بين ما نسبه إليها من سهاد ونوم:

وكم قطعت سواري الشهب ليلا

سواهدُ ما هجعنَ ولا نعسنه[1]

وتكشف مرونة التضاد في المطابقة بالوسائط عن أنها تعد من أسهل السبل إلى تكثيف الطباق إذا كان الشاعر مولعًا بذلك، لذا نجد الشيخ يعتمد عليها كثيرًا في شعره وفي لزومياته على الخصوص.

٢ - **الإفراد والتركيب**: يعرف بعض النقاد الطباق[2] - تمييزا له من المقابلة[3] - بأنه «الإتيان بلفظتين والواحدة منهما ضد الأخرى»[4]، وهو تعريف يدل على أن الأصل في المطابقة الجمع بين مفردتين في علاقة تضاد ثنائية بين معنيين معجميين كالسلم والحرب، والخوف والأمان، في قول الشيخ:

كلا كفَّيك في سلمٍ وحربٍ

يكون الخوفُ منها والأمانُ[5]

لكن اشتهار الطباق بمجيئه في لفظتين مفردتين لم يمنع الشيخ من المجيء به في المركبِ المتعددةِ مفرداتُه، تركيبَ وصفٍ وإضافة كان، كقوله مطابقًا بين المضاف والمضاف إليه وبين المفرد:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٢٦.

(٢) ويسمى أيضًا التطبيق والمطابقة، والمقصود بذلك عند الحموي «الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر». خزانته: ص ٦٩.

(٣) وهي عند السكاكي: «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما. ثم إذا شرطت هنا شرطًا شرطت هناك ضده». مفتاح العلوم: ص ٢٤٢.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٦٩. والمطابقة عند السكاكي «هي أن تجمع بين ضدين». مفتاح العلوم: ص ٤٢٣.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

إذا كـان بـسـطُ الـعـمـرِ لـيـس بـكـاسـبٍ

سـوى شـقــوةٍ فـالمـوت خـيـرٌ وأسـلـمُ[1]

أم تركيبَ إسناد تكمله القيود والفضلات أحيانًا، كقوله في السقط:

إذا جـلـى لـيـالـي الـشـهـر سـيـرٌ

عـلـيـك أخـــذت أسـبـغـهـا حـــدادا

فبين «قوله «جلى» وبين قوله «أسبغها حدادا» نوع من المطابقة»[2]، لأنه يقصد التضاد بين الليالي المضيئة بقمرها والليالي الحالكة بظلامها.

وينشأ من تحرك الشاعر بين أسلوبي الإفراد والتركيب أربع صور مختلفة يكون فيها الطباق تضادًا بين مفرد ومفرد كقوله:

فـالـطـبـع يـكـسـر بـيـتًـا أو يـقـوِّمـه

بـأهـون الـسـعـي تـحـريـكًـا وتـسـكـينـا[3]

أو مفرد ومركب، كقوله مطابقًا بين «لم تجذبوا» وبين «لم يجئكم المطر»:

لـم تجـدبـوا لـقـبـيـحٍ مـن فـعـالـكـم

ولـم يـجـئـكـم لـحـسـنِ الـتـوبـةِ المـطـرُ[4]

أو مركب ومفرد، كقوله مطابقًا بين روضات الصبا وبين اليبس:

لأمـــواه الـشـبـيـبـة كـيـف غـضـنـه

وروضـــات الـصـبـا كـالـيـبـس إضـنـه[5]

---

(١) اللزوم: ٢/ ٣٨٤.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٧٥. وانظر بيت السقط في: ص ٧٧٤.

(٣) اللزوم: ٢/٥١٧.

(٤) نفسه: ١/٤٣٤.

(٥) نفسه: ٢/٥٢٢.

أو من مركب ومركب وهي الصورة الأخيرة، كقوله مطابقًا بين شمس الضحى وجنح الظلام:

والغمر إن لم تهده شمسُ الضحى

لم يهده جنحُ الظلام بزهره[1]

وتقترن هذه السهولة في التحول من الإفراد إلى التركيب في بناء المطابقات بقابلية حقل التطابق لتغيير مظهره الأسلوبي، بتحول التضاد المعجمي فيه إلى تضاد نحوي يبنى فيه الطباق على السلب والإيجاب[2]، بنفي الصيغة وإثباتها لنفس الموصوف أو العكس، أي بالاحتفاظ بنفس اللفظة أو مرادفها عوض المجيء بلفظة ثانية مضادة لها معجميا.

ويكثر مجيء المطابقة بالسلب والإيجاب في شعر الشيخ في الجمل معتمدًا على أدوات النفي، كقوله نافيًا بلا في جملة فعلية:

عشتُ حتى يعود أمس لعلمي

أنه لا يعود بعد المرور[3]

وقوله نافيًا بما في جملة اسمية:

أخذتُ ميثاق أيامٍ غررتُ بها

وما على ذلك الميثاقِ تعويلُ[4]

وكقوله نافيًا بليس في جملة شعرية متأرجحة بين الاسمية والفعلية:

أسيرُ عن الدنيا ولست بعائدٍ

إليها وهل يرتد قطنٌ إلى دجنِ[5]

---

(١) اللزوم: ١/٥٧٠. وانظر: ١/٥٤٤، ٥٤٦.

(٢) خزانة الحموي: ص ٧٠.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٦.

(٤) اللزوم: ٢/٢٦٧.

(٥) نفسه: ٢/٥٣٦.

وقد يأتي بالطباق في تراكيب أخرى معتمدًا على ألفاظ تفيد النفي كلفظة ضد نفسها في قوله:

عجبتُ من الصبح المنير وضده
على أهل هذي الأرض يطلعان[1]

ولفظة «عديم» في قوله:

يدعى الفتى ضبا وفيه ندى
وواهبًا وهو عديم لنيل[2]

أو «غير» في قوله:

إن يكن عيدهم بغير هلال
فالهلال المضيء وجه الأمير[3]

ويغلب في هذا النوع من الطباق النحوي أن يأتي السلب بعد الايجاب كما تبين من الأمثلة السابقة، لكن الشيخ يختار في بعض الأبيات أن يبدأ بالسلب ليجعل الايجاب هو اللاحق له، ونجد ذلك واضحًا في مثل قوله مطابقًا بين «لم يمض» و«مضى»:

لم يمض في دنياك أمر معجبُ
إلا أرتك لما مضى تمثالا[4]

وقوله مطابقًا بين «ليس ينقط» و«نقطوني»:

أنا كالحرف ليس ينقط والـ
ـلَهُ حسيب الجهال إن نقطوني[5]

---

(١) اللزوم: ٥٤٩/٢. وانظر قوله في: ١٥٢/٢: حسب الفتى من ذنوب وصفه رجلًا... بالخير وهو على ضد الذي يصف.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٤.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٢. وانظر اللزوم: ٣٥٤/٢: ... لمساجل منا وغير مساجل.

(٤) اللزوم: ٣٠٣/٢.

(٥) نفسه: ٥٧٧/٢.

٣ - **المرجع الصرفي**: يتضح من قابلية الحقلي المعجمي والنحوي للتكامل والتعاقب في أبنية المطابقات أن الشعراء يمتلكون في هذا التعجيب مجالًا رحبًا للحركة، رغم كونه يبدو في ظاهره محدود الأساليب.

وتتجلى هذه الرحابة في غزارة الاختيارات الصرفية التي يمكن لهم أن يستمدوا منها ركني الطباق، وتبدو هذه الغزارة في شعر الشيخ واضحة في تنوع القوالب الصرفية التي أفرغ فيها مطابقاته.

ويمكن رد أبنية الطباق بالنظر إلى طبيعة العلاقات التي تربط بين هذه القوالب إلى ثلاثة أنواع كبرى: الأبنية الفعلية، والأبنية الاسمية، والأبنية الفعلية الاسمية.

أ - **ففي الأبنية الفعلية** يكون ركنَا التضادِّ كلاهما فعلين قد يجمعهما زمن واحد وصيغة واحدة، كقوله مطابقًا في الماضي بين ذهبن وأتين، ثم بين قدمنا وسرنا:

وليتَ نفوسنا والحق آتٍ
ذهبن كما أتينَ وما أحسنه

قدمنا والقوابل ضاحكاتٌ
وسرنا والمدامع ينبجسنه[١]

وقوله مطابقًا في الحاضر بين يذلان ويعزان:

عزيزان بالله الذي ليس مثله
يذلان في مقداره ويعزان[٢]

وقد تجمعهما صيغة الأمر كقوله مطابقًا بين أفطر وصم:

أفطر وصم أو صم وأفطر خائفًا
صومُ المنيَّةِ ماله إفطار[٣]

---

(١) اللزوم: ٥٢٥/٢. وانظر: ٥٢٣/٢: ينعقدن/ ينتقضن.

(٢) نفسه: ٥٤٠/٢.

(٣) نفسه: ٤٥٣/١. وانظر: ٣٧٤/٢: قاطع/ واصل.

ويختارفي بعض هذه الأبنية الفعلية أن يكون التماثل كاملًا، فيجعل للفعلين نفس البناء الصرفي كفاعلْ في قوله:

فـشـعـاري قـاطـع وكـان شـعـارًا
لـتـنـوخ فـي سـالـف الـدهـر واصـلْ[1]

لكن التماثل ينقص في بعضها الآخر حين يخالف بين الفعلين مخالفة تكون خفية إذا اكتفى بتغيير البناء الصرفي[2]، أو خالف بين المسند إليهما في التذكير والتأنيث أو الجمع والإفراد، أو جمع بين صيغة البناء للفاعل وللمفعول[3]، وظاهرة إذا غير زمن الفعل الثاني كقوله:

وغـارت لانـصـرام حـيـا مـيـاه
وكـن عـلـى تـرائـفـه يـفـضـنـه[4]

أو جمع بين النهي والأمر في مثل قوله مطابقًا بين لا تسدين وبين افعل جميلًا:

لا تـسـديـن قـبـيـحًـا إن هـمـمـتَ بـه
وافـعـل جـمـيـلًا فـإنَّ الـخـيـر يـغـتـنـم[5]

ب – ويبدو حقل الاختيار والتنويع في **الأبنية الاسمية** أوسع وأخصب، لقابلية الأسماء لأن تَرِدَ معرفة ومنكرة[6]، ومشتقة وجامدة[7]، وواصفة وموصوفة ومصادر[8]، وأعلامًا منقولة وموضوعة، وما سوى ذلك من الأحوال التي يختص بها الاسم دون الفعل.

---

(١) اللزوم: ٢/٣٧٤. وانظر في بعض الأمثلة السابقة: فعلن في (ذهبن/ أتين)، ويفعلان في (يذلان/ يعران).
(٢) كمخالفته بين وزني أفطر وصم في البيت السابق.
(٣) أي للمعلوم والمجهول كقوله: وإن عُريت كاسيات الغصو×× ن فلتكس بالدفء من تكسوان. اللزوم: ٢/٥٨٣.
(٤) نفسه: ٢/٥٢٤.
(٥) نفسه: ٢/٣٩٤.
(٦) انظر مثلًا اللزوم: ١/٤٣٥: أما العقول فآلت أنه كذب... والعقل غرس له بالصدق أثمار.
(٧) كقوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣: ... ونهار وليل.
(٨) كقوله: والدهر إعدام ويسر وإبـ... رام ونقض ونهار وليل. الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

وكشأن الشيخ في أبنية الأفعال يختار أحيانًا إشراك ركني الطباق في خصيصة صرفية واحدة، كأن يجعلهما معًا من حيث الاشتقاق وأصله مصدرين، كما نجد في قوله مطابقا بين الإفطار والفطر وبين الصوم، ثم بين اليقظة والنوم:

أعيش بإفطارٍ وصومٍ ويقظةٍ

ونومٍ فلا صومًا حمدت ولا فطرا[1]

أو يجعلهما اسمين كقوله مطابقًا بين الطفل واليفن (الشيخ الفاني):

جاء الوليدُ معرًى لا خيوطَ له

فما الفضيلةُ بين الطفل واليفن[2]

وقد يجعلهما علمين منقولين كمطابقته بين ضب وواهب في المثال السابق[3]، أو يبالغ في تخصيصهما فيجعلهما علمين أعجميين كقوله مطابقًا بين موسى وبين فرعون فضلًا عن المصدرين:

ما بين موسى ولا فرعون تفرقةُ

عند المنون بإكبارٍ وإصغار[4]

ويستثمر الشيخ لتنويع الأبنية الاسمية فاعلية المماثلة والمخالفة، فيميل أحيانًا نحو تقوية التماثل بجعل الركنين يشتركان في صيغة صرفية واحدة، كصيغة مصدر فعَّل في قوله مطابقًا بين تقصير وتطويل:

في قبضة الله أعمارٌ مقسَّمةٌ

لها إذا شاء تقصيرٌ وتطويل[5]

أو صيغة اسم الفاعل من الثلاثي في مثل قوله:

---

(١) اللزوم: ٤٨٤/١. وانظر: ٣٧٩/٢: توهم بعض الناس أمرا فأصلوا... يقين أمور بات يتبعها الوهم.

(٢) نفسه: ٥٥٢/٢. وانظر: ٦٣٦/٢: الخلق من أربع مجمعة... نار وماء وتربة وهوا.

(٣) قوله: يدعى الفتى ضبا وفيه ندى... وواهبا وهو عديم النيل. الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٤.

(٤) اللزوم: ٥٤٤/١.

(٥) نفسه: ٢٦٧/٢.

إذا هـــي مـــرت لـــم يـــعـــد ووراءهـــــا

نـــظـــائـــرُ والأوقــــــات مــــاض وقــــــادم[1]

وقد يبالغ في تقوية التماثل فيجعلهما يتماثلان في أكثر من وجه، لاشتراكهما في عدة صيغ كصيغتي الصفة المشبهة وجمع التكسير في قوله:

كـــثـــيـــرٌ مـــــن تـــكـــبـــر بـــالـــمـــعـــالـــي

عـــلـــى مـــا كـــان مـــن قـــلٍّ وكـــثـــر[2]

وتبدو المخالفة بين الاسمين المتضادين أسهل، لأنها لا تتطلب من الشاعر إلا الاستغناء عن المماثلة والاكتفاء بالتماثل في الاسمية، كما نجد في مثل قوله مطابقًا بين حرة في صيغة المفرد وبين الإماء في صيغة الجمع في قوله:

إذا مـــا حـــــرةٌ هـــريـــت وســـيـــفـــت

فـــمـــن ســـاف الإمـــــاء ومـــــن هـــراهـــا[3]

لكن ما يلاحظ أنه يتعمد في بعض مخالفاته أن يجعل الفارق يسيرًا حتى يصون التماثل الاسمي من الشحوب ويجعل الاختلاف خفيًا، وذلك بأن يجعل الركنين يختلفان في الصيغة الصرفية مع اختيارهما من باب واحد، كاسم الفاعل في مثل قوله مطابقًا بين ماض ومقبل:

أرى الـخـلـق فـــي أمـريـن مـــاضٍ ومـقـبـلٍ

وظـــرفـــين ظـــرفـــي مـــــدةٍ ومـــكـــان[4]

أو بأن يجعل الاختلاف يتضمن تماثلًا خفيًا يظهر بتقدير الصيغة الأصلية، كما نجد في مطابقته بين رَجْل وفرسان مخالفًا بين صيغتي جمع التكسير فَعل/

---

(١) اللزوم: ٢/٣٩٠.

(٢) نفسه: ١/٥٥٢.

(٣) نفسه: ٢/٦٢٤.

(٤) نفسه: ٢/٥٥٠.

فُعلان، ومخفيا التماثل بين صيغتي اسمي الفاعلين راجل وفارس في حالة الإفراد، وذلك في قوله:

المطعمي الضيفَ عن يسرٍ وعن عدمٍ

والشاهدي الحربَ من رَجْلٍ وفرسان[1]

ويعد الجمع بين الصيغ المتقاربة من الأساليب التي كان الشيخ يتوسل بها إلى التقليل من بيان المخالفة، سواء استدعى ذلك البحث عن نسب صرفي مشترك كالذي يجمع بين اسم الفاعل والصفة المشبهة به في قوله:

وأجسامنا مثل الديار لأنفسٍ

جوائر منها جاهلٌ وحليم[2]

أو مجرد حصر المخالفة في تغيير بعض الحركات كالجمع بين فُعْل وفَعْل في قوله مطابقًا بين حر وعبد:

أو أم أجر جرى قتل على نفرٍ

حرٍّ وعبدٍ فجرتهم إلى الغار[3]

وعندما يختار الشيخ أن يجعل التماثل والتخالف يُبْرزُ أحدُهما الآخرَ ويشغلُ المتلقيَ عنه في آن واحد، يجمع بينهما في بيت واحد كقوله بادئًا بالمماثلة في الطباق بين فعيل وفعيل قبل المخالفة بين مُفْعل وفاعل:

عزَّ الذي بالموت ردَّ غنينا

كفقيرنا ومقينا كالراحل[4]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٥٣.

(٢) نفسه: ٢/٣٩٣.

(٣) نفسه: ١/٥٤٤.

(٤) نفسه: ٢/٣٥٣.

أو قوله بادئًا بالمخالفة بين صيغتي المفرد والجمع في «ماش وفوارس»، قبل المماثلة بين فاعل/ فاعل في فارس وراجل:

لا يغبطن ماشٍ فوارسَ شزبٍ

ما فارس إلا كآخر راجل[1]

ج – أما الصورة الصريحة للمخالفة بين ركني الطباق في شعر الشيخ فنجدها في ما وصفناه **بالأبنية الفعلية الاسمية**، وقد سمحت رحابة مجال الاختيارات التي يتيحها تنوع الأفعال والأسماء وصيغها لهذه الأبنية بأن تكتسي في شعره مظاهر صرفية عديدة، كتضاد الصفة المشبهة والفعل المضارع في قوله:

فليت حواء عقيمٌ غدت

لا تلدُ الناس ولا تحبلُ[2]

أو تضاد الفعل الماضي ومصدر أفعل في قوله:

إذا ما سألنا عن مراد إلهنا

كنّى عن بيانٍ في الإجابة كاني[3]

لكن هذه المظاهر المتعددة للأبنية الفعلية الاسمية ترد في مجموعها إلى اختيارين أصليين لا ثالث لهما: التحول من الفعل إلى الاسم كما نجد في قوله مطابقًا بين «يسفهن» وبين «الحليم»:

وتلك غمائم الدنيا اللواتي

يسفِّهن الحليمَ إذا ومضنه[4]

أو من الاسم إلى الفعل كما يتبين من قوله مطابقًا بين الحزن وبين يبتهجان:

---

(١) اللزوم: ٢/٣٥٤.

(٢) نفسه: ٢/٢٨٠.

(٣) نفسه: ٢/٥٥٠.

(٤) نفسه: ٢/٥٢٣.

إذا حــزن الأصــحــابُ لــم يــحــزنــا لــهــم
فــأنــى بــضــدِّ الــحـــزن يــبــتــهــجــان[1]

٤ – التردد: يقوم الطباق منطقيًا على علاقة ثنائية بين معنيين متضادين أو متقاومين[2] كما يقول قدامة، ولهذا يظل ركناه ثابتين من حيث عددهما لا يزيدان ولا ينقصان، خلافًا لبعض الفنون البديعية الأخرى التي يمكن بناؤها من أكثر من ركنين كالجناس والسجع، لكن هذه العلاقة الثنائية لا تمنع الشاعر من أن يزيد في وتيرة التردد أو يحد منها بالتحكم في عدد المجموعات الثنائية[3]، وإن كان الغالب اكتفاء الشعراء بمجموعة واحدة.

وقد سلك الشيخ طريقتهم في عدم تكثيف الطباق فاكتفى بمجموعة واحدة فقط في مثل قوله:

بــيــضٌ لــوابـــسُ ديــبــاجٍ حــمــدت لــهــا
ســـودُ الإمـــاء وشــعــريُّ الــصــنــانــيــر[4]

لكن الملاحظ أنه يتعمد في كثير من الأبيات أن يجعل المطابقة مقترنة بكثافة تزيد بروزا بتزايد عدد المجموعات، كما يتبين من ترددها ثلاث مرات من خلال تضاد إعدام ويسر، وإبرام ونقض، ونهار وليل، في قوله:

والـــدهـــرُ إعـــــدامٌ ويـــســـرٌ وإبـــ
ـــــرامٌ ونـــقـــضٌ ونـــهـــارٌ ولـــيـــل[5]

وقد يسرف في التكثيف فيصبح البيت كله مبنيًا على الطباق، كقوله مطابقًا أربع مرات من خلال المضادة بين «الشمس والبدر»، و«تنشر وتطوى»، و«الضحى والدجى»، «وينمو ويهزل»:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٥٠.
(٢) انظر نقد الشعر: التكافؤ: ١٦٣.
(٣) باعتبار كل ركنين متضادين مجموعة مستقلة.
(٤) اللزوم: ١/٥٤٦.
(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

فيا عجبًا للشمس تنشر بالضحى

وتطوى الدجى والبدر ينمو ويهزل[1]

وتقوم لعبة التكثيف في شعر الشيخ على التحول داخل كل مجموعة إلى حقل معجمي جديد، لكنه يختار أحيانًا أن يجعل التحول مُتَوَهَّمًا بالخروج إلى مرادف لفظي في المجموعة اللاحقة دون تغيير الحقل المعجمي، كما نجد في قوله مطابقًا في مجموعة بين تمر وتحلو، وفي مجموعة أخرى بين يمقران (يمران) ويحلوان:

تمرُّ وتحلو لنا الحادثاتُ

وما يمقران ولا يحلوان[2]

وتعتبر الأوزان الطويلة بتوالي أجزائها المتعددة حيزًا واسعًا مناسبًا للإكثار من مجموعات التطابق، وترديدِها في سياق أفقي عندما تكون الأركان مفردات بسيطة قليلة الحروف، لكن هذا الحيز نفسه يصبح غير مناسب عندما تكون الأركان أو بعضها كثيرة الحروف أو مركبة من أكثر من كلمة، أو عندما يريد أن يجعل كلمة القافية ركنًا في المطابقة، أو يؤكد عبثية التناقض الذي تصطبغ به حياة الإنسان وأفعاله، فيتحول البناء الأفقي ليتسع لذلك إلى بناء عمودي توزع فيها مجموعات الطباق على بيتين، كقوله:

عصرُ شتاءٍ وعصرُ قيظٍ

وعيدُ فطرٍ وعيدُ نحرِ

ويوم نعمى ويوم بؤسٍ

ونحن في خدعةٍ وسحر[3]

أو على عدة أبيات متوالية كقوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٢٦٠.

(٢) نفسه: ٢/٥٨٢.

(٣) نفسه: ١/٥٤٦.

وكــم طـيــرٍ قـصـصـنَ لـغـيـر ذنــبٍ
وألــزمــن الــسـجــونَ فـمـا نـهضنـه
مـتـى عــرض الـحـجـى لـلـه ضـاقـت
مــذاهــبــه عـلـيـه وإن عـرضـنـه
وقــد كـــذب الــــذي يــغــدو بـعـقـلٍ
لـتـصـحـيـح الــشــروع إذا مـرضـنـه
هــي الأشــبــاحُ كـالأسـمـاء يـجـري الـ
ـقـضـاء فـيـرتـفـعـن ويـنـخـفـضـنـه
وتــلــك غـمـائـم الـدنـيـا الـلـواتـي
يـسـقِّـهـن الـحـلـيـم إذا ومـضـنـه
غــدت حـجـج الــكــلام حَـجـا غـديـر
وشـيـكًـا يـنـعـقـدن ويـنـتـقـضـنـه[1]

٥ - **فضاء المطابقة**: ونقصد به الحيزَ الذي يشغله ركنًا الطباق أو مجموعاته في البيت أو الأبيات، والمواقعَ التي يحتلها كل ركن فيه.

ويتحدد مدى اتساع هذا الحيز أو ضيقه بحسب الأسلوب الذي يختاره الشاعر لبناء مطابقاته، فهو يتسع عند التحول من الإفراد إلى التركيب، أو إذا أكثر الشيخ من مجموعات الطباق، ويضيق إذا اكتفى بالأركان المفردة وقلل من كثافة مجموعاتها كما تبين من مختلف الأمثلة السابقة.

وتتدخل آليتا المقاربة والمباعدة لتحددا طبيعة فضاء المطابقة، فتجعله الأولى متصلًا ممتدًا إذا توالت الأركان ومجموعاتها كما نجد في قوله:

(١) اللزوم: ٢/٥٢٣.

تـخـالـفـت الأغــــراض نـــاسٍ وذاكـــر

وســـالٍ ومـشـتـاقٍ وبـــانٍ وهـــادم[1]

بينما تجعله المباعدة متقطعا إذا فصل بين الركنين فاصلٌ لفظي، كشبه الجملة من الجار والمجرور والظرف في قوله:

فـمـا أب مـنـهـا بـعـدمـا غـاب غـائبٌ

ولا يـعـدم الحـين المـجـدد عـادم[2]

وقد تشترك الآليتان في رسم حدود هذا الفضاء، فيؤدي ذلك إلى إنشاء حيز يتوالى ركناه وسط حيز آخر يتباعدان فيه، مكونين معًا - أحيانًا - جزءًا من فضاء الطباق الأوسع، كما يتبين من قوله مرددًا ثلاث مجموعات ثانيتهما وسط الأولى:

وهـــي الحـيـاة فـعـفـةٌ أو فـتـنـةٌ

ثـم المـمـات فـجـنـةٌ أو نـــارُ[3]

فضاء المطابقة	
المجموعة الثانية	
وهي الحياة فعفةٌ أو فتنةٌ	ثم الممات فجنةٌ أو نارُ
المجموعة الأولى	المجموعة الثالثة

وتعد المجموعة الواحدة المكونة من ركنين مفردين أصغر حيز يمكن أن تشغله المطابقة، ويأتي الشاعر بهذا الفضاء الضيق عندما يريد لحيز التطابق أن يكون نتوءًا تعجيبيا يبرز داخل بنية الجملة الشعرية عوض هيمنته عليها بكثافته وامتداده، وهو أسلوب يُسَهِّلُ عليه أن يجعل من تغيير مواقع الطباق داخل الأبيات تشكيلًا أو هندسة موقعية مُتجددة، تحول دون الوقوع في مزلق الإملال الذي يمكن أن يحدثه إحساس المتلقي بمجيئه في حيز ثابت الموقع والامتداد.

(١) اللزوم: ٢/ ٣٩٠.

(٢) نفسه: ٢/ ٣٩٠.

(٣) نفسه: ١/ ٤٦٨.

ونذكر من المواقع التي كان الشيخ يختارها لتجديد هذا التشكيل:

أ - أول الصدر مع توالي الركنين كقوله:

يقفو اللئيم كريم القوم مكتسبًا

إن السراحين يتبعنَ السراحيبا(١)

ب - آخر الصدر مع تواليهما كقوله:

ثعالة حاذرْ من أميرٍ وسوقةٍ

فمن لفظ صيدٍ جاء لفظ الصيادن(٢)

ج - أول العجز مع توالٍ كقوله:

لا يغرض المرء مما يغتدي غرضًا

يمسي ويضحي بنبل الدهر مرشوقا(٣)

د - آخر العجز مع توالٍ كقوله:

أمور سكان هذي الأرض كلهم

كلفظهم فيه منظومٌ ومنثور(٤)

هـ - آخر الصدر وأول العجز حيث يتوالى الركنان بعد سكتة إنشادية جد قصيرة، كقوله:

ألم ترني مع الأيام أمسي

وأضحي بين تفليسٍ وحجر(٥)

---

(١) اللزوم: ١/١٢٥.

(٢) نفسه: ٢/٥٤٤. وانظر: ٢/٤٣٧: أطهر جسمي شاتيًا ومقيظا... ... وانظر ١/٥٥٦: بيض/ سود.

(٣) نفسه: ٢/١٩٨. وانظر: ١/٥٧٩، ٦١٦: نهارهم كالظلام، و٢/٧: أنيسًا ووحشا.

(٤) نفسه: ١/٤٣٧، وانظر: ١/٥٥٦ (إيمان/ كفر)، و١/٥٩٤ (إيراد/ إصدار)، س. ز/ شروح: ص ١٥٣ (الورد/ الصدر).

(٥) اللزوم: ١/٥٥٤.

و - كل الصدر من خلال ترديد مجموعتي تطابق، كقوله:

والخير والشر ممزوجان ما افترقا

فكل شهْدٍ عليه الصاب مذرور[1]

أما المواقع التي يكون فيها الركنان متباعدين فنذكر منها:

ز - أول الصدر وآخره وأول العجز وآخره، كقوله:

البحر في قدرته نغبةٌ

والفلكُ الأعظم فيها فليكْ[2]

ح - أول الصدر وأول العجز كقوله:

السعد يجعل ذرِّيَ الدَّبى نِعَما

والنحس يُهلك ما للمرء من أمَر[3]

ط - آخر الصدر وآخر العجز كقوله:

وقد أمر الحلم أن تصفحا

ونادى بلطفٍ ألا تعفوان[4]

ك - أول العجز وآخره كقوله:

فكونا مع الناس كالبارقين

تعمان بالنور أو تخفوان[5]

ل - أول الصدر وآخر العجز، وهوالتشكيل الموقعي الذي تصبح فيه عناصر الجملة الشعرية كلها محصورة بين ركني الطباق رغم كونهما مجرد لفظتين مفردتين محدودتي الامتداد، ومن ذلك قول الشيخ في الدرعيات:

---

(١) اللزوم: ١/٤٣٧.

(٢) نفسه: ٢/٢٥٢.

(٣) نفسه: ١/٥٣٤. وانظر: ١/٥٤٦: بيض/ سود.

(٤) نفسه: ٢/٥٨٠.

(٥) نفسه: ٢/٥٨١. وانظر: ٢/٥٤٠: يذلان/ يعزان.

تنم أدراع بأسرارها

وإن تسل عن سرها تكتم[1]

وقد يتوسطهما فضاء مطابقة آخر فيصبحا حيزين أولهما محيط والثاني محاط به، كقوله:

والنور في حكم الخواطر محدثٌ

والأوَّلِيُّ هو الزمانُ المظلم[2]

ولعل من أطرف التشكيلات الموقعية التي يثبت بها الشاعر قدرته على تطويع الفنون البديعية ليتفاعلا داخل بناء تعجيبي واحد إلباسه الطباق لباس التصدير، ويسمي البديعيون هذا الامتزاج طباق الترديد، وهو لديهم «أن ترد آخر الكلام المطابق على أوله، فإن لم يكن الكلام مطابقًا فهو من رد الإعجاز على الصدور»[3].

ومما جاء به أبو العلاء من هذا الفن، قوله:

وَسِجِّلُ موت راح يكتبه الردى

لمساجل منا غير مساجل[4]

م - حشو الصدر والعجز، كقوله:

والموتُ أصدق حادثٍ وأصحُّه

وكأنه كذبٌ يسر فينغم[5]

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٢) اللزوم: ٢/٤٠٥.

(٣) خزانة الحموي: ص ٧١. ومثلوا له بقول الأعشى. لا يرقع الناس ما أوهوا وإن جهدوا ... طول الحياة ولا يوهون ما رقعوا.

(٤) اللزوم: ٢/٣٥٤.

(٥) اللزوم: ٢/٤١٠. وانظر: ٢/٥٩٦، و١/٥٥٢: الغني/ فقير، و١/٥٥٢. الزمان الرغد/ جدب. وانظر ورود الطباق في الحشو وآخر العجز، في اللزوم: ٢/٥٩٢: وصل/ قلى، وانظر وروده في الحشو وأول العجز في: ١/٥٥٠: تمر/ تنقض.

إن ولع الشيخ بالطباق من حيث هو تعجيب لا يظهر فحسب في ما جاء به منه في أشعاره المجودة، وفي إسرافه في إيقاعه في لزومياته كما يستشف من كثرة الأمثلة اللزومية المذكورة، ولكن في الايهام بالمطابقة - أحيانًا - في بعض الأبنية التي تلتبس ألفاظها على المتلقي فيظنها متضادة، كما يتضح من توهم التضاد بين اقربوني ولا تقربوني في قوله:

عيشتي سَلتي ورمسيَ غمدي
فاقرُبوني فيه ولا تقرَبوني[1]

فاقربوني في أول البيت معناها أدخلوني، و«لا تقربوني» في آخره معناها: لا تقتربوا مني، فلا تضاد بينهما رغم كون اشتراكهما في الجذر المعجمي يوهم بأنه أراد بهما المطابقة بالإثبات والنفي.

وأكثر من ذلك تلبيسًا وإيهامًا بالمطابقة قوله:

اهْجُرْ ولا تَهْجُرْ وهَجِّرْ ثم لا
تُهجِرْ فيُذهب ماءك الإهجارُ[2]

فرغم أن النفي يوهم التضاد بين «اهجر» و«لا تهجر»، ثم بين «هجر» و«لا تهجر» تظل المطابقة المتوهمة معدومة، لأن كل فعل من الأفعال المذكورة يفيد معنى جديدًا، فالأول معناه: اترك وقاطع، والثاني: لا تهذ ولا تخلط في كلامك، والثالث: سر في الهجيرة، والرابع: لا تقل قولًا قبيحًا، وهو اختلاف يعطل التضاد ويلغيه، لأن من شرط المطابقة بالنفي النحوي أن يكون المعنى المنفي هو نفسه المعنى المثبت.

لكن تفسير إسرافه في المجيء بالطباق في اللزوميات بولعه بهذا الفن لا يجب أن يحجب عنا سببًا آخر أسهم في هذا الإسراف، هو رغبته في إغناء حقل الوعظ والتذكير الذي كان الأصل في تأليف ديوان اللزوم، فالكشف عن زيف الدنيا وملاذها

---

(١) اللزوم: ٢/٥٧٦.

(٢) نفسه: ١/٤٥٧.

الباطلة كان يتم في كثير مما نظمه في هذا الديوان، من خلال استدعاء الحقائق الكامنة المناقضة لأكاذيب الحياة العاجلة، أو بتنبيه النفوس الغافلة المشغولة بنعم الحاضرعن التفكير في مآلها يوم ترجع إلى ربها، وذلك بالتأمل في منطق التضاد الذي ينبيء بأن لكل كائن ومخلوق وشيء وحدَثٍ وفعلٍ نهايةً، وأن الدوام لله وحده سبحانه، وتوخي هذه الغاية هو ما يفسر تكراره المقصود لألفاظ بعض المعاني المتطابقة كالغنى والفقر، والصبا والهرم، والأمان والخوف، والسفر والإياب، والنهار والليل، والنور والظلام، وما أشبه ذلك فضلًا عن الحياة والموت.

ولعل من أكثر المطابقات الواعظة في لزومياته تضاد النمو والتلاشي، والاكتمال والنقصان، في صورتي البدر والهلال في مثل قوله:

وإذا بـــدورُ المـــال هِـبْـتَ مَـحـاقـهـا

فــهــلالُ مــجــدكَ غـيـر ذي إبـــدار[1]

أو قوله:

أعيـا الخـلاص من السقام وصـورة الـ

ـقـمـر المـنـيـر إلـى هـــلالٍ نـاحــل[2]

ونعثر على بوادر هذا المنحى الوعظي في استعمال الطباق في السقط في مثل قوله:

فـإن الـغـنـى والـفـقـر فـي مـذهـب الـنـهـى

لـسـيَّـان بـل أعـفـى مـن الـثـروة الـعـدمُ[3]

لكن ذلك يظل لقلته فيه من خصوصيات ديوان اللزوم.

---

(١) اللزوم: ١/ ٥٨١.

(٢) نفسه: ٢/ ٣٥٣. وانظر: ٢/ ٢٦٠، و١/ ٤٣٥، ٥٩٤، ٦٠٨، ٦٠٩.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٥٥.

إن الطباق ببنائه الثنائي المحدود قد يبدو تعجيبًا دلاليًا سهلًا بالقياس إلى التشبيه والاستعارات وأساليبهما المستعصية أحيانا، لكن سهولته الظاهرة لم تمنعه من أن يصبح بعدهما من أكثر التعجيبات الدلالية إغراء للشعراء، لذا لا نستغرب أن يكون الشيخ قد فتن به.

II - المقابلة: والمقصود بها في المصادر الأولى «إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»[١].

وتعود هذه التسوية بين التوافق والتخالف عند الإتيان بالمعاني في المقابلات إلى التعريف الذي وضعه لها قدامة في وقت مبكر[٢]، وقد اعتمد بعض المتأخرين[٣] على هذا التعريف للتفريق بينها وبين المطابقة، لأنها بورودها في المتفق والمتضاد تكون أعم منها، لكن المفهوم الذي غلب على هذا المصطلح هو التنظير بين المتضادات، ويبدو أنه المفهوم الذي كان أبو العلاء يغلبه كما يستشف من قوله رابطًا مصطلح مقابلة بالتضاد:

وعـالـمٌ فـيـه أضـدادٌ مـقـابـلـةٌ
غـنًـى وفـقـرٌ ومـكـروبٌ ومـقـرور[٤]

وقصْر هذا المصطلح على ما تناظر وتضاد يجعل المقابلة تقترب من المطابقة وتلتبس بها، وقد عدهما بعض المصنفين بابًا واحدًا[٥]، لكن مذهب معظمهم أن المطابقة تكون بالإتيان «بلفظتين والواحدة منهما ضد الأخرى»[٦]، بينما تكون المقابلة «بالجمع بين أربعة أضداد، ضدان في صدر الكلام وضدان في عجزه، وتبلغ إلى

---

(١) الصناعتين: ص ٣٤٦. وهي عند السكاكي: «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما». مفتاح العلوم: ص ٤٢٤.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٥٢، حيث يعرفها بأنها صنع الشاعر معاني «يريد التوفيق بين بعضها وبعض أو المخالفة».

(٣) شرح الكافية: ص ٧٥، وخزانة الحموي: ص ٥٧.

(٤) اللزوم: ١/٤٣٧.

(٥) انظر خزانة الأدب ص ٥٧، حيث قول الحموي: «المقابلة أدخلها جماعة في المطابقة، وهو غير صحيح».

(٦) خزانة لحموي: ص ٦٩، وانظر: ص ٥٧.

الجمع بين عشرة أضداد، خمسة في الصدر وخمسة في العجز»[1]، وقيد الحلي التناظر بمراعاة الترتيب[2].

ويتضح من هذه التفرقة أن للمقابلة مفهومًا كميًا ومفهومًا موقعيًا تناظريًا هما اللذان يميزانها من المطابقة، لكن الرجوع إلى أساليب تكثيف الطباق التي تجعل مجموعاته الثنائيةِ الركنين تتعدد في البيت غير متناظرة كما أوضحنا من قبل[3]، وكذا إلى أساليب التشكيل الموقعي التي تسمح للشاعر- كما تبين - بأن يأتي بأحد ركني المطابقة في الصدر وبالثاني في العجز[4]، يكشف عن أن للمقابلة مفهوما واحدا كميا وموقعيا في آن واحد، لأن التناظر بين الصدر والعجز بالتضاد يظل مطابقة إذا لم تكن الأركان رباعية أو ما فوق ذلك، ولأن المجيء بأربعة أركان أو أكثر في البيت لا يجعلها مقابلة إذا لم تنظر بتوزيعها عليهما، وهو شرط يجعل مجال التنويع في المقابلات ضيقا لأن الشاعر لا يكاد يملك فيها سوى الإكثار من عدد الأضداد المتناظرة أو التقليل منها، إلا أن يتوسل بفنون بديعية أخرى.

ومن مقابلات الشيخ التي وقف عندها شراح السقط قوله:

قد ركضنا فيه إلى اللهو لما

وقف النجمُ وقفةَ الحيرانِ

فقد ذكر الخوارزمي أن في هذا البيت مقابلة من وجهين: «أحدهما من حيث أنهم ركضوا والنجم قد وقف، والثاني من حيث إن ركضهم كان إلى اللهو الذي هو مجلبة للسرور»[5].

---

(١) خزانة الحموي: ص ٥٧. وانظر: ص ٦٩.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ٧٥، حيث يقول الحلي: «والمقابلة أن يأتي الناظم بأشياء متعددة في صدر البيت، ثم يقابل كل شيء منها بضده في العجز على الترتيب، أو بغير الضد لأن ذلك أحد الفرقين بين المقابلة والمطابقة، والآخر التعدد في المقابلة والترتيب، وكلما كثر عددها كانت أبلغ».

(٣) كقوله: والدهر إعدام ويسر وإب... رام ونقض ونهار وليل. الدرعيات/ شروح: ص ٣١٣.

(٤) انظر قوله: تنم أدراع بأسرارها... وإن تسل عن سرها تكتم. الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٢٨. وانظر بيت السقط في: ص ٤٢٧.

وما يلاحظ في البيت أن المقابلة بين الأضداد فيه تميل إلى الخفاء، لقلتها ومجيئها في أبنية متباينة بعضها مفرد أو في حكم المفرد وبعضها مركب، ولاعتماد التضاد بين حركة اللهو ووقفة الحيران على وساطة تأويلية، لأن الحيران هو الذي يضيع طريقه فيثبت في مكانه لأنه لا يعرف أين يتجه.

ونجد نفس الخفاء في مقابلة خماسية شبه مضطربة، يناظر فيها الشيخ مضادا بين «أبدين»، وهي كلمة مستقلة كالمفردة، وبين «غيبت في السرائر»، وهي جملة مركبة من عدة عناصر، ثم بين لفظتين اثنتين هما المودة والرضا، وبين حقود، وهي لفظة واحدة تضادهما معًا دون أن تختص بواحدة منهما، لافتقار البيت إلى ركن دلالي سادس هو السخط، وذلك في قوله:

وإن هـنَّ أبـديـنَ المـودة والـرضـا

فكم من حقودٍ غيبت في السرائر[1]

ويعد اختيار هذه الصورة في بناء التناظر بين الأضداد من الأساليب التي حاول بها الشيخ أن ينوع مقابلاته، لكنها لا تتردد في أشعاره إلا قليلًا لبعد التنظير فيها عن الاتساق الموقعي الذي اشترطه العلماء.

أما خبرته الحقيقية بالمقابلات التعجيبية فتظهر في مثل قوله في السقط مستنفدًا معظم البيت في التنظير بين ثلاثة أضداد في الصدر وثلاثة أخرى في العجز:

حـبُ لـلـولـي جـنـة عـدنٍ

وهـي لـلـغـادريـن نـارُ سـعـيـر[2]

وقوله في اللزوم سالكًا نفس المسلك الكمي الموقعي في ترديد الأضداد وتوزيعها:

وفـي الخـمـول حـمـامُ والـفـتـى قـبـلٌ

وفـي الـنـبـاهـة عـيـشٌ والـفـتـى رمم[3]

---

(١) اللزوم: ٥٢٦/١.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥.

(٣) اللزوم: ٣٩٣/٢.

وما نلاحظه عند تتبع المنحى الكمي في مقابلاته أنه يميل إلى الإتيان بثلاثة أضداد في كل شطر من البيت، لكن اتكاءه على الأبنية السداسية لم يحل دون البحث عن بعض التنويع، من خلال تغيير الحيز الذي تشغله المقابلات في البيت بتوسيعه أو تقليصه حتى تبدو - رغم تعادلها العددي - متمايزة.

فهو يختار أحيانًا أن تشغل الأضداد الحيز الأوفى من البيت تاركة ما تبقى منه لمجيء مفردات أخرى يستدعيها الكلام، كما نجد في قوله:

إذا ما أنار صباحٌ غدًا

وإن جنَّ ليلٌ عليه وكر[1]

ويختار أحيانًا أخرى أن يخصص الحيز كله للأضداد دون أن تشاركها فيه ألفاظ أخرى، كما يتضح من تقابلها في قوله:

وما ألومك في خفضي ومنقصتي

لكن ألومك في رفعي وتفخيمي[2]

وقد يبالغ في توسيع هذا الحيز - رغبة في التنويع - فيخالف الصورة المشهورة للمقابلة، ليجعل الأضداد المتناظرة تتقابل عموديًا في بيتين متواليين، عوض تقابلها أفقيًا في الصدر والعجز داخل نفس البيت، وتتجلى هذه الصورة الجديدة للتنظير في قوله مستعملًا لفظة «ضد» للتنبيه على التقابل العمودي بين جليس الخير وجليس الشر:

جليسُ الخيرِ كالداريِّ ألقى

لك الريَّا كمنتسمِ العرار

ولكن ضدَّه في الربع قينٌ

أطار إليك مفترق الشرار[3]

(١) اللزوم: ١/٦١٦.

(٢) نفسه: ٢/٤٦٠.

(٣) نفسه: ١/٥٦١.

وتبلغ فنية التنويع غايتها في شعره عندما يقوي تأثير المقابلة بفن تعجيبي آخر، يزيدها رونقا كما تزيده هي بهاء، ومن بين الفنون التي اختارها لإبراز هذا الرونق التعجيبُ النغمي الإيقاعي[1] بالتسجيع والمماثلة الصرفية والتجزئة العروضية، لتصبح الألفاظ المتضادة أركانًا بديعية مشتركة بين المقابلة وعدة فنون ترصيعية، ومن ذلك قوله في لزومية واحدة مباعدًا بين الأبيات:

إذا خشيت/ لشرٍّ عجلته
وإن رجيت/ لخيرٍ عوقته
فمن حلمٍ/ يسرك أبطلته
ومن حلمٍ يضرك حققته[2]

أما المقابلة بين الألفاظ المتناظرة غير المتضادة فلا تبرز في شعره بروز ما بني منها على التضاد لغياب تأثير المفارقة، ومما وقف عنده الشراح من ذلك قوله:

فسيفٌ له غمدٌ من الدم قانئ
وطرفٍ له مما يثير جلال

فقد نبه الشراح على أن في هذا البيت صنعة مليحة، لأنه «قابل الجل المجازي وهو الكائن من الغبار، بالغمد المجازي وهو الكائن من الدم»[3].

وقد يختار الجمع بين التضاد والتناظر فتكون نفس المقابلة ذات وجهين كقوله:

فليس بشاغلِ اليمنى حسامُ
وليس بشاغلِ اليسرى عنانُ[4]

---

(١) انظر تفصيل الكلام على هذا الفن في ما تقدم.

(٢) اللزوم: ٢/٥٩٧ - ٦٠٠.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٠٥٤. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

III - **التقسيم**: والمقصود به لدى النقاد أن يقسم الكلام قسمة مستوفية[1] تحتوي على جميع أنواعه. ويعده قدامة[2] من نعوت المعاني الشعرية إذا صح باستيفائه كل الأقسام الممكنة.

ويتبين من احتكام الشيخ إليه للتفريق بين الغصص والشرق في شعر لأبي تمام «لأن قسمة البيت تدل على ذلك»[3]، أنه كان يعده من الأساليب التي يستطيع بها الشعراء أن يجعلوا من بناء المعاني وتشكيلها - عندما يريدون ذلك - مفتاحًا للإفهام أو التعجيب، أولهما معا في آن واحد.

ويبدو المنحى التعجيبي في تقسيم المعاني واضحًا في قوله في السقط مختارًا القسمة الثنائية:

كـــلا كـفَّـيـك فـــي سـلــمٍ وحـــربٍ
يــكــون الخـــوفُ مــنــهــا والأمـــانُ

فـلـيـس بـشـاغـل الـيـمـنـى حـسـامٌ
ولـيـس بـشـاغـلِ الـيـسـرى عـنـانُ[4]

وقوله مختارًا القسمة الثلاثية لتصوير شجاعة الممدوح:

فـيـفـنـي الــدرع لـبـسًـا/ والـيـمـانـي
صـحـابًـا/ والـرديـنــي اعـتـقـالا[5]

أما المنحى الإفهامي لهذا الفن في شعره فنجده في مثل قوله مرددًا نفس القسمة التي وضعها الفلاسفة للطبائع:

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ١٤٩، والصناعتين: ص ٣٥٠. وفيها: مستوية، وهو تصحيف بين لأن الشرط فيه الاستيفاء لا الاستواء. وانظر البديع في نقد الشعر: ص ٦١، وشرح الكافية: ص ١٦٩، وخزانة الحموي: ص ٣٦٢.

(٢) نقد الشعر: ص ١٤٩.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٠٧.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

(٥) نفسه/ نفسه: ص ٦٧.

الخـــلـــقُ مـــن أربـــــع مـجـمـعـة
نـــارٌ/ ومـــــاءٌ/ وتـــربـــةٌ/ وهـــوا[1]

والشرط في استعماله لدى البديعيين أن يستوفي القسمة فلا يغادر منها قسمًا وإلا كانت فاسدة، لأن «الاثنين في التقسيم لا يمكن أن يكون لهما ثالث، والثلاثة لا يجوز أن يكون لها رابع»[2].

واشتراط الاستيفاء يعني عدم النقصان وعدم زيادة ما سبق تعداده، أو ما ليس من حقل المعنى المقسم، لكن الوقوف عند كثير من التقسيمات الشعرية يكشف عن أن هذا الشرط المنطقي الذي تُقَيد به المعاني في بعض الأقاويل غير الشعرية، لم يكن يراعى دائما في الشعر رغم تقيد الشعراء به في جل الأبيات التي مثل بها النقاد والبديعيون لهذا الفن.

ويتبين من تقسيمات الشيخ أنه كان ممن لا يتقيدون بهذا الشرط، فهو يقسم في إحدى لزومياته حال الإنسان في وجوده فيجعلها قسمين مشيرًا إلى التثنية ويقول:

هـمـا حـالـتـا سـوءٍ حـيـاةٌ بـلـوعـةٍ
ومـــوتٌ فـخـيـرُ هـذه الـنـفـس أو تـلـكـا[3]

بينما نجده في لزومية ثانية يزيد على نفس القسمة قسمًا ثالثًا، فيقول منبها بلفظة «ثلاث» على أنه لا يقصد القسمة الثنائية السابقة:

حـــيـــاةٌ/ ومـــــوتٌ/ وانـــتـــظـــار قـيـامـةٍ
ثـــلاثٌ أفـــادتـــنـــا ألــــوفَ مـــعـــان[4]

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٦.
(٢) خزانة الحموي: ص ٣٦٣ وانظر نقد الشعر: ص ٢٢٦: فساد القسم.
(٣) اللزوم: ٢/٥٢٥.
(٤) نفسه: ٢/٥٤٨.

وهو تحلل ينبئ بأن أبا العلاء لم يكن يعد هذا الفن وسيلة يلذ بها الشاعر عقل المتلقي بصحة القسمة ولطف الاستيفاء فحسب، ولكن بإيقاع التقسيم نفسه وموسيقاه، وقد يكون هذا الإيقاع الدلالي وحده كافيًا في بعض الأبنية الشعرية للتعجيب به، كما نجد في قوله مقسما الدهر خمسة أقسام ثلاثة منها متضمنة في الأولين:

عـجـبًـا لـلـدهـر صـبـح/ ودجـى

ونجـــوم/ وهـــلال/ وقـمـــر[1]

IV - **الالتفات**: ومفهومه المشهور[2] لدى النقاد والبديعيين رجوعُ المتكلم من الخطاب إلى الغيبة والإخبار أو منهما إلى الخطاب، أو تغييرُهُ زمان الفعل أو ما أشبه ذلك من التغييرات المفاجئة[3] في بناء الكلام، ومثلوا له من شعر الشيخ بقوله:

يـــودُّ أن ظـــلامَ الـلـيـل دام لـهُ

وزيـــد فـيـه ســواد الـقـلـب والـبـصـرِ

لـو اخـتـصـرتم مـن الإحـسـان زرتـكـم

والـعـذب يـهـجـر لـلإفـراط فـي الـخـصـر[4]

وذكر الحلي أن قوما سموه «الانصراف»[5]، وهو نفسه المصطلح الذي استعمله أبو العلاء لوصف هذا الفن كما يدل على ذلك قوله يشرح بيتي الطائي:

نريـــنـــي مـــنـــك ســافـحــةَ المـآقـي

ومـــن ســرعـــان عـبـرتـك المـــراقِ

وقـــرب أَنـــــتَ تـلـك فـــإن هـمـا

عـــرانـــي بـاسـتـجـار وارتـفـــاق

---

(١) اللزوم: ٢/٦٠٩.

(٢) انظر الصناعتين: ص ٤٧٠، حيث يشير العسكري إلى مفهوم ثان للالتفات. وانظر خزانة الحموي: ص ٥٩.

(٣) انظر المثل السائر: ٢/٤، و٢/١٣. وانظر خزانة الحموي: ص ٦٠.

(٤) انظر حزانة الحموي: ص ٦٠. وانظر البيتين في سقط الزند/ شروح: ص ١١٩ - ١٢٠.

(٥) شرح الكافية: ص ٧٨.

«خاطب المرأة ثم انصرف عنها إلى مخاطبة رجل يأمر بتقريب العيس للسير، وهم يفعلون ذلك كثيرًا، يتركون خطاب الأول المذكر إلى المؤنث، وخطاب المؤنث إلى المذكر، ومنه الآية: «يوسف اعرض عن هذا، واستغفري لذنبك إنك كنت من الخاطئين»»[1]، والراجح أنه أخذه من قول ابن المعتز: «الالتفات انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة»[2].

وقد اشترط الخوارزمي في الالتفات أن يكون المخاطب بالكلام في الحالين واحدا، لذا نجده يقول مخرجًا من هذا الباب قول الشيخ في الدرعيات:

أبـنـي كـنـانـة إن حـشـو كـنـانـتـي
نـبـل بـهـا نـبـل الـرجـال هـلـوكُ
هـل تَـزْجُـرَنَّـكُـمُ رسـالـة مـرسـلٍ
أم لـيـس يـنـفـع فـي أولاك ألـوك

«أضرب عن خطاب بني كنانة إلى إخبار عنهم. قوله: «في أولاك ألوك» وإن كان يرى أنه من قبيل الالتفات فليس منه، وذلك أن من شرط الالتفات أن يكون المخاطب بالكلام في الحالين واحد كقوله تعالى: «إياك نعبد»، وذلك أن ما قبل هذا الكلام وإن لم يخاطب به الله عز وجل من حيث الظاهر فهو بمنزلة المخاطب به... بخلاف قول جرير:

ثـقـي بـالـلـهِ لـيـس لـه شـريـكٌ
ومـن عـنـد الـخـلـيـفـةِ بـالـنـجـاحِ
أغـثـنـي يـا فـداك أبـي وأمـي
بـسـيـبٍ مـنـك إنـك ذو ارتـيـاح

فإن المخاطب بالبيت الأول امرأته لأنه حكاية كلام دار بينه وبينها، والمخاطب بالبيت الثاني هو الخليفة. ونحوه:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٢٤. وانظر البيتين في: ص ٤٢٣ - ٤٢٤. وانظر سورة يوسف/ الآية ٢٩.
(٢) البديع: ص ٥٨. وانظر خزانة الأدب: ص ٥٩ - ٦٠، حيث يعرف الحموي الالتفات بأنه انصراف المتكلم عن الإخبار.

متى كان الخيام بذي طلوحٍ
سقيتِ الغيثَ أيتها الخيامُ

قوله: «سقيت الغيث» بمعزل عن الالتفات، لأن قوله: (متى كان الخيام بذي طلوح) كلامٌ مع غير الخيام، لأنه سؤال عن الخيام، والسؤال كلام مع المسئول لا مع المسئول عنه، وقوله: «سقيت الغيث» كلام مع الخيام.

فكذلك هاهنا، لأن المخاطب بـ «هل تزجرنكم» بنو كنانة، والمخاطب بقوله: «أولاك» أنت، وهذا وإن لم يكن في مقام الالتفات مليح»[1].

ومما عده الخوارزمي من هذا الفن في شعر الشيخ قوله:

لقد حكموا حكم الجهولِ لنفسه
رويدهم حتى يطول مقامُ

فاللام في «لنفسه» تتعلق في رأيه بالجهول، و«رويدهم التفات مليح»[2].

لكن الشرط الذي وضعه يظل بعيدًا عن المفهوم المشهور الذي تناقلته المصادر، وقد اتضح من الآية الكريمة التي مثل بها أبو العلاء نفسه[3] لهذا الفن أنه لم يكن يشترط فيه أن يكون المخاطب في الحالين واحدًا، فيوسف المخاطب في الآية الكريمة بقوله تعالى «أعرض»، ليس هو المخاطب بقوله تعالى «استغفري».

إن كلف أبي العلاء بفنون التعجيب البديعية/ البيانية يفسره - فضلًا عن انتسابه إلى عصر المحدثين - حبه لصفيه وأستاذه غير المباشر في الشعر أبي تمام، وإعجابه بمذهبه المبتدع في الصنعة[4].

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٩٠٢. وانظر بيتي الدرعيات في: ص ١٩٠١.
(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦١٧. وانظر بيت السقط في: ص ٦١٦.
(٣) انظر ما تقدم، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٢٤.
(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني (مبتدع حبيب).

وقد بدا هذا الإعجاب واضحًا في كثرة ما جاء به في أشعاره من فنون بديعية، وهي كثرة مقترنة بتنوع وغزارة في النماذج يجعلان دواوينه - ولزومياته على الأخص - متنًا تعجيبيًا غنيًا، يجد فيه الدارس المهتم بالزخرف البديعي - كديوان أبي تمام - ما قد يغني عن البحث في ما افترق من دواوين الشعراء، لكن ما اختص به أبو العلاء دون الطائي أنه استطاع - رغم إسرافه في استعماله - أن يتجنب في أشعاره المجودة السقطية والدرعية مزالق أستاذِه، باحتمائه كأستاذه الثاني أبي الطيب بعفوية الانسجام التي كان الشعراء المتبادون يذيبون بها مختلف أساليب التصنيع والزخرف، وسط الانسياب الشعري الذي وفره لقصائدهم نَفَسُهُم البدوي المستعارُ في عصر التحضر والتكلف من القدماء الفصحاء.

ولعل قدرة الشيخ على الجمع في أشعاره المجودة بين كثرة الفنون البديعية وبين خفائها هو ما جعل طه حسين يشير إلى أنه طوع البديع فجعله بدويًا جزلًا بعد أن كان حضريًا مهلهلا[1].

ولم يكن بروز ما تكلفه في لزومياته من هذه الفنون شاهدًا على عجزه عن أن يوفر لها خفاء الانسجام الذي وفره لها في السقطيات، فهذا الديوان كان لضعف نظميته - كما أوضحت من قبل - متن التجريب الذي جرب فيه متكلفًا كل أساليب التصنيع، واختبر وقعها في الغريزة وتأثيرها فيها.

إن تفاعل البداوة الفنية والبديع في أشعار الشيخ يضعنا أمام البعد الحقيقي لاشكالية الطبع والتكلف في الدرس النقدي، فقد عُدَّ البحتري مطبوعًا لأنه كان يبالغ في تنقيح[2] شعره ويتكلف أن يجعله بتخليصه من مظاهر التحضر صورة لشعر القدماء، وعُدَّ أبو تمام متكلفا لأنه كان يكتفي بطبعه ويرضى بأول خاطر[3] فلا يعود

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٧.
(٢) «وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به، فخرج شعره مهذبا». الصناعتين: ص ١٤٧.
(٣) الصناعتين: ص ١٤٧.

إلى شعره لينقحه، فأيهما المطبوع وأيهما المتكلف؟ وعن أي طبع يتحدث النقاد: ألطبع الحضري الحقيقي أم الطبع البدوي المستعار المتكلف في عصر التحضر؟ لقد كان من ملابسات استعمال مصطلح مطبوع ومتكلف أن أصبح المصطلحان[1] مناقضين لمفهوميهما، فإسراف الشاعر المحدث في طلب البديع الذي يعده النقاد تكلفا ليس إلا استجابة لنداء الطبع الحضري الحقيقي[2]، والإسراف في البعد عن الزخارف البديعية الذي كان النقاد يحتجون به على قوة طبع الشاعر وسلامته من آفة التكلف الحضاري هو الأولى بأن يسمى تكلفا، لأن الشاعر كان يتكلف أن ينسلخ من حضارته ليتشبه بالبدو القدماء في أساليبهم الشعرية التي كانت لدى أصحابها وفي أعصرهم وليدة الطبع.

إن تحديد أهل العلم لمفهوم الشعر المطبوع في عصور التحضر كان إلزامًا للطبع الحضري بعدم الاشتغال، وللشاعر المحدث بتكلف مذهب القدماء في الشعر والنسج على طرائقهم، ولم يغب عن ذهن أبي العلاء وهو يتعمد أن يجمع بين تبدية الشعر وتبديعه[3]، أن طريقته تبدو خروجًا عن الحدود التي رسمها النقاد لمذهبي الطبع والصنعة، لذا نجده ينبه على أن قوة الشاعرية لا تقاس بالانتساب إلى هذا المذهب أو ذاك ولكن بسلامة الغريزة، ويذكر معاصريه بأن تجويد الشعر في زمانهم لا يتأتى للفطريين المطبوعين ولا للعلماء النظام المتكلفين، ولكن لمن أسماهم أهل الخبرة[4]، أي الجامعين بين قوة الغريزة والعلم بالشعر وقوانينه.

****

(١) تاريخ النقد: إ. عباس: ص ١٠٩، حيث يتعرض المؤلف لتعدد دلالات كل مصطلح واختلافها.

(٢) انظر إشارة الجرجاني إلى أن أبا تمام كان يتشبه في نظمه بالقدماء فيجره طبعه الحضري أحيانًا إلى خلاف ذلك. الوساطة: ص ٢١ – ٢٢.

(٣) المقصود زخرفته بالفنون البديعية.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الأول (هدي الغريزة).

المبحث الثالث

الهوية الأسلوبية: خلاصة وملاحظات

يتضح من الدراسة المفصلة السابقة لبناء المعاني والجمل الشعرية في منجز أبي العلاء، أن الفضاءات الشعرية في هذا المنجز - في تناميها الأفقي والعمودي - ليست إلا التجسد اللغوي الفني لتفاعل معقد بين الغريزة والخبرة، والمعاني والحقول والأنماط المعجمية، والتراكيب النحوية والأبنية الصرفية، والعدول الأسلوبي والأنساق التعجيبية، والتصورات النقدية والمذهب الشعري والولاء والاصطفاء، والذاكرة الشعرية ومرحلة الإنجاز، وكل المكونات البينة والخفية التي أسهمت بتفاعلها المتوالي داخل الكتابة الشعرية المتراكمة في تكوين النفَس الشعري العلائي، وتمييزه بإكسابه هويته الأسلوبية التي تفسر بها الشعرية العلائية وترد إليها في مظاهرها الثابتة والمتحولة.

ولن أحاول سبر أغوار هذه الهوية الأسلوبية انطلاقا منها، لأن ذلك سيضعنا من جديد بعد طول الدراسة أمام كل المكونات التي اجتهدتُ في هذه الأطروحة للكشف عن فاعليتها الشعرية في المنجز العلائي، وأكتفي للتعريف بملامح هذه الهوية بخلاصة نقدية أتناول فيها الوجهين الشعريين البارزين اللذين تستمد منهما خصوصياتها، وأقصد الانسجام الأسلوبي والعادات والاختيارات الأسلوبية.

أولا - الانسجام الأسلوبي:

لم يتردد جل المصنفين - رغم اختلاف مذاهبهم - في التسليم لأبي العلاء بالتبريز والسبق في صناعة الشعر وتقدمه على كثير من الشعراء في تجويدها،

لكن المصطلحات التي عبروا بها عن إعجابهم بجودة أشعاره وشخصوا بها المظهر الأسلوبي للجودة كانت تختلف وتتنوع، فبينما تشخص هذه الجودة أحيانًا في لطف العبارة[1] وعذوبة الألفاظ، أو في الرقة[2] التي تجلو صدأ القساوة عن القلوب، أو اللطف والرقة اللذين يزريان على الماء الزلال[3]، تشخص أحيانًا أخرى في الجزالة[4] التي لا يَكْنُفُها الوصف، أو في فصاحة [5] التركيب التي لم يسبق إليها، وهي نعوت متباينة لموصوف شعري واحد قابل لأن ينعت بها كلها، رغم دلالتها في أصل الاستعمال على أساليب شعرية متباينة أو متضادة.

وقد أكد الشيخ نفسه استقلال مفاهيم هذه المصطلحات الواصفة للجودة بعضها عن بعض، واختصاص كل واحد منها أو مجموعة بحقل شعري مستقل بإحكامه وقوانينه، وذلك في رده جودة بعض ما كان يعجبه من أشعار سابقيه إلى يسر[6] اللفظ أو عذوبته[7]، وفي إشارته إلى أن النسيب مبني على اللين[8] في القول، ووصفه للتشبيب بالصداح[9]، وإلى أن التسبب إلى الجزالة[10] يكون بذكر الحرب.

ولم يجد لتصوير قوة الدرع وجودة صنعها أحسن من تشبيهها[11] في المرونة واللين برقة شعر أبي عبادة البحتري، وفي المتانة وإحكام النسج بجزالة شعر أبي تمام.

---

(١) الغيث المسجم:١/ ٩٠.

(٢) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٤٣١، وشرح التبريزي/ نفسه: ص ١٤٨١، والتنوير: ٢/٩٩.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٩٥.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٧٩٤. وانظر: ص ٢٠٣٠.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٢٠.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٧) نفسه: ص ٣٧٥.

(٨) انظر ضوء السقط: ورقة ٧٠ ب/ تحقيق: ص ٢٠٢.

(٩) رسالة الغفران: ص ٣٩٠.

(١٠) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(١١) انظر قوله: مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب. الدرعيات/ شروح: ص ١٣٨٣.

إن اشتراك قصائد شاعرين في صفة الجودة لا يعني بالضرورة أن المصطلحات الواصفة لجودة أشعار كل واحد منهما ستكون متشابهة، كما يتبين من اختيار الخوارزمي مصطلح الرقة لوصف شعر البحتري والجزالة لوصف شعر أبي تمام، في قوله: «وهو أرق شعرًا من أبي تمام، وأبو تمام أجزل شعرًا منه، وهما المجيدان»[1].

وليس في وصف الجودة الشعرية بعدة مصطلحات متضادة أي إشكال نقدي ما دام أصحاب الشعر متعددين، ولكن ما يشكل نقديا أن يكون الشعر الموصوف بهذه المصطلحات المتضادة لشاعر واحد كأبي العلاء، كما وجدنا في أحكام الصفدي والبطليوسي والخوارزمي المذكورة.

فالقارئ لا يجد أية غرابة في أن يوصف شعر الشيخ بأنه لين رقيق أو بأنه جزل متين السبك، ولكنه قد يستغرب أن يوصف نفس الشعر بأنه لين وجزل في آن واحد، مع أن هذا الوصف الأخير رغم تعارض مصطلحيه هو أدل الأوصاف على سمته الأسلوبية الحقيقية.

لقد عد الشيخ من مظاهر القوة في أدب صديقة الوزير أبي القاسم المغربي قدرته على توليد القوة والجزالة من الليونة نفسها، مثل النحلة «تطعم الغرب وتجود بالضرب»[2].

ولا يبدو أن هذا التصور لتلاقح الليونة والجزالة في خطاب شعري أو أدبي واحد كان مستغربا في عصر أبي العلاء، فقد أشار العسكري إلى تولد الفجاجة والرداءة من الجزالة نفسها رغم كونها لدى النقاد مظهرا للقوة والجودة، وذلك عندما نبه على أن من الجزل الفج الردي[3].

ولم يكن أبو العلاء يجهل أن الشعراء في معظمهم لا يستطيعون في قصائدهم التوفيق أسلوبيا بين الرقة والجزالة، لأنهم يعتادون على أسلوب واحد يجعل أشعارهم

---

(١) شرحه/ شروح: ص ١٣٤٨.

(٢) رسالة المنيح/ رسائله/ عطية: ص ١١. وانظر طبعة إ. عباس: ١/١٥٨.

(٣) الصناعتين: ص ٧٣.

إذا استجيدت واستحسنت توصف إما بالقوة والجزالة وإما بالليونة والرقة، كما يدل على ذلك قوله مشيرًا إلى الشعراء والممدوح:

سننت لأرباب القريض امتداحهُ
كما سنَّ إبراهيمُ حجَّ مقامِهِ
فيثني عليه ضيغمٌ بزئيره
ويثني عليه شادنٌ ببغامه[1]

ولكنه كان مقتنعًا رغم ذلك بأن بعض الشعراء يمتلكون من الخبرة وسلامة الغريزة ما يجعلهم قادرين على اجتناء الجزالة من الليونة المفرطة، والرقة من الجزالة الجافية، كما استطاع ذلك صديق له شاعر:

ردت لطافته وحدَّةُ ذهنهِ
وحشَ اللغات أوانسًا بخطابه
والنحلُ يجني المرَّ من نور الربا
فيصير شهدًا في طريق رضابه[2]

إن النجاح في المزاوجة بين الليونة والجزالة في بناء شعري واحد لا يتأتى إلا إذا استطاع الشاعر بغريزته أن يجعل الخطاب الشعري يصل إلى المتلقي عبر حاملٍ أسلوبي، تخاطب فيه الجزالة الحس بليونتها حين تخاطبه الليونة بجزالتها، فيتلقاه «وقد جمع أليل ماء الصبا وصليل ظماء الظبا»[3]، وقد كان الوزير المغربي لدى الشيخ ممن برعوا في بناء هذا الحامل الأسلوبي، «إن تغزل فحنين العود أو تجزل فهدير الرعود»[4].

ولا يعني الشيخ بهذا الوصف أن الشاعر يخص الغزل بأسلوب رقيق والأغراض الجادة بأسلوب جزل، ولكنه يقصد جمعه بين الأسلوبين في صياغة واحدة تلتبس فيها

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥١٧ – ٥١٨.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٢٠. وهو نفس المعنى الوارد في قوله عن النحل: «تطعم الغرب وتجود بالضرب».

(٣) رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٤) رسالة المنيح/ رسائله/ عطية: ص ١٤. وانظر طبعة إ. عباس: ١/ ١٦١.

رقة النسيب بجزالة المديح، فيتوهمان غرضًا واحد كما أوضح أبو تمام مؤسس هذا المذهب الأسلوبي في قوله:

طاب فيه المديحُ والتذَّ حتى
فاق وصف الديار والتشبيبا
لو يفاجا ركن النسيب كثيرٌ
بمعانيه خالهن نسيبا[1]

لقد كان أبو تمام صفيُّ أبي العلاء وأستاذُه - كما أوضحت من قبل - أولَ من صاغ نقديًا مفهوم «الانسجام الأسلوبي» بسعيه إلى قصيدة واحدة حدد خصائصها بقوله:

الجدُّ والهزلُ في توشيع لحمتها
والنبلُ والسخفُ والأشجانُ والطربُ[2]

وكان صفيُّه الآخر وأستاذه أبو الطيب أولَ من أفلح في مزج الحميس بالغزل في بناء شعري واحد كما نبه على ذلك الثعالبي[3]، ولم يكن أبو العلاء في تبنيه لهذا المفهوم تصورًا وإنجازًا إلا المرسخَ لمذهبَيْهما في الانسجام الأسلوبي بأشعاره السقطية والدرعية الجزلة/الرقيقة، وثنائه النقدي على كل من اعتنق هذا المذهب من معاصريه، كما يتبين من وصفه لشعر أحد أصدقائه المجودين بأنه يملأ نفس الجبان شجاعة بجزالته ويجري الماء في الصخر برقته:

جزل يشجع من وافى له أنَنًا
فهو الدواء لداءِ الجبنِ والقلقِ
إذا ترنَّم شادٍ لليراع به
لاقى المنايا بلا خوفٍ ولا فرق

---

(١) شرح ديوانه: ١/ ١٦١. وانظر ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).
(٢) نفسه: ٢٥٨/١. وانظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).
(٣) انظر يتيمة الدهر: ١٩٣/١.

وإن تمــثـل صـــادٍ لـلـصـخـور بـه

جـــادت عـلـيـه بـعـذبٍ غـيـر ذي رنـــقِ[1]

لقد كان هذا الانتساب الأسلوبي وجها لولائه الشعري لمذهب التبادي، كأبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي وابن نباتة السعدي ومهيار الديلمي كما اتضح في مباحث سابقة[2]، لكن ما يكسب هويته الأسلوبية خصوصيتها ويميزها من هوياتهم سعةُ المنجز الذي كان هذا النوع من الانسجام يتحرك فيها، فتحولاته (أي المنجز) جعلته ينفرد دونهم بالسبق إلى نظم عدة دواوين كان كل واحد منها يستجيب أسلوبيا لخصوصيات المرحلة التي أنتجته، فإذا كان الانسجام قد برز في السقط في جمل شعرية تزاوجت فيها رقة البديع الحضري وجزالة التبادي فامتزجتا فيها، فإن نظم اللزوم كان مقترنًا بالمرحلة التي أصبح فيها الشاعر يخل بانسجام الصياغة جانحًا إلى الإفراط في السهولة واللين، أو في الزخرفة المفضوحة، أو في ركوب الايقاعات الوزنية اللينة الركيكة والقوافي الضعيفة، مبتعدًا عن الجزالة مدةً قبل أن يعود في مرحلة الدرعيات إلى الجنوح بالصياغة نحو الجزالة، من خلال الإفراط فيها بتبدية المعجم والصور الشعرية، رغم أن كثرة الفنون البديعية فيها كانت تحد من أثر هذا الإفراط في حس المتلقي، وهي مفارقة تجعل الهوية الأسلوبية لأبي العلاء تبدو متفردة بتعدد ملامحها ووجهاتها كما يتبين من المقارنة الآتية:

الشاعـر	المرحلة الشعرية	السمـة الأسلوبية
أبو تمام	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي← غير مطرد ← جنوح نحو الفخامة
البحتري	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← خفي ← جنوح نحو الليونة
أبو الطيب	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مكتمل← جنوح نحو الفخامة
ابن هانئ	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة = فخامة ← مفرطة = قعقعة وجعجعة
الشريف الرضي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مختل ← إفراط في الفخامة
مهيار الديلمي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مكتمل ← رقة مستعذبة

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٦٨٠ – ٦٨١.

(٢) انظر ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).

أبو العلاء	مرحلة السقط	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مكتمل ← توازن وتناسب
	مرحلة اللزوم	ليونة/ تكلف = زخرف بديعي مفضوح ← هيمنة النظمية
	مرحلة الدرعيات	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مبدى ← فخامة مرققة
التهامي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← خفي ← فخامة مستعذبة
ابن خفاجة	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مرفق ← طريقة مهيارية

ويحس المتلقي بحضور هذه الهوية في شعر أبي العلاء من خلال اتساق الوتيرة الأسلوبية، وخلوها من التموج الذي يحدثه التحول من رقة النسيب إلى جزالة المديح فليونة الاستجداء في كثير من الأشعار، لأن الرقة الجزلة التي تكتسي بها الجمل الشعرية في مطالع القصائد تظل هي نفسها الجزالة الرقيقة التي تكتسيها في باقي مقاطع القصيدة، وهو انسجام ندركه بسهولة من خلال سماع الأبيات الآتية المقتطعة من مطلع القصيدة وآخرها وعدة أماكن أخرى منها:

يا ساهرَ البرق أيقظ راقدَ السمرِ
لعل بالجزع أعوانًا على السهرِ

وإن بخلتَ عن الأحياء كلهم
فاسقِ المواطر حيًّا من بني مطر

ويا أسيرة حجليها أرى سفهًا
حمل الحلي بمن أعيا عن النظر

ما سرتُ إلا وطيف منكِ يصحبني
سرى أمامي وتأويبًا على أثري

أقول والوحش ترميني بأعينها
والطيرُ تعجب مني كيف لم أطر

لا تطويا السرَّ عني يوم نائبةٍ
فإن ذلك ذنبٌ غير مغتفر

يا ابنَ الأُلَى غيرَ زجرِ الخيلِ ما عرفوا

إذ تعرف العرب زجر الشاء والعكر

وافقتهم في اختلافٍ من زمانكم

والبدر في الوهْن مثل البدر في السحر

لولا قدومك قبل النحر أخره

إلى قدومك أهل النفع والضرر

فاسعد بمجدٍ ويومٍ إذ سلمت لنا

فما يزيد على أيامنا الأخر

ولا تزل لك أزمانٌ مُمَتَّعةٌ

بالآل والحال والعلياء والعمر(١)

أما القارئ الخبير فيحس بأن في هذا الشعر نفَسًا من شعر أبي تمام ولكنه مختلف عنه، ونفسًا من شعر أبي الطيب مع تميزه منه، وذلك لأنه رغم انتسابه إليهما مصبوغ بهوية أسلوبية مستقلة هي الهوية العلائية.

ثانيًا - الاختيارات والعادات الأسلوبية:

ونقصد بها مختلف ضروب النسيج اللغوي اللفظي/الدلالي التي تكتسي بها الجمل الشعرية، لا باعتبارها متطلبات يستدعيها السياق التداولي فيجعلها كالمفروضة كما هو الشأن في مطلق الكلام، ولكن باعتبارها أنسجة تخييلية صوتية نغمية وإيقاعية ودلالية، أو بيانية تواصلية يعود إليها الشاعر عودة شبه غريزية لتعوده عليها بتأثير الدربة وكثرة الاستعمال، أو ينتقيها للتعجيب أو الإفهام أولهما معًا، مقدمًا إياها على نظائر لها ممكنة. ومن بين اختياراته وعاداته الأسلوبية:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤ - ١٧٠.

أ - **التصغير**: اعتذر الشيخ عن أبي الطيب عند ما عاب عليه ابن القارح وضعه التصغير في غير موضعه[1]، بأنه كان «مولعا بالتصغير لا يقنع من ذلك بخلسة المغير، ولا ملامة عليه، إنما هي عادة صارت كالطبع»[2]، واعتذاره هذا تنبيه نقدي ضمني على أن غلبة بعض الأساليب المستحسنة أو المعيبة على شعر شاعر ما قد لا تكون لحاجته إليها، أو لاختياره إياها قاصدًا، ولكن لمجرد اعتياده عليها.

ولعل من أهم ما تختص به الهوية الأسلوبية العلائية قابليتها لأن تتشخص في البناء الشعري محتملة لأن تنسب أحيانًا إلى أي واحد من المناحي المذكورة، أي الاحتياج والاختيار والاعتياد، وهو ما يجعل من الصعب على الدارس الجزم بتسلط هذا المنحى عليها دون الآخر.

فالتصغير الذي عده من عيوب أبي الطيب المغفورة يكثر في شعره كثرة تدل على أن العادة صارت من أسباب إتيانه به، لكن إعجاب النقاد[3] بطريقته في إيقاعه ينبئ بأنهم لم يتبينوا فيه ما يشعرهم بأنه صار من ثمرات الاعتياد بعد أن كان يأتي للاختيار أو الاضطرار، فمما لا يجيزه العلماء[4] تصغير ما سوى الأسماء، وقد صغر الشيخ اسم التفضيل قياسًا في قوله:

إذا شربت رأيتُ الماءَ فيها

أزيرقَ ليس يستره الجران[5]

---

(١) انظر رسالة ابن القارح: ص ٢٨.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤١٤ – ٤١٥.

(٣) انظر مثلا قول الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٤: «ولقد طبق المفصل بالتصغير». وقوله: «والتصغير في صويحباتك وقع مليحا». نفسه: ص ٧٤٦. وانظر سر الفصاحة: ص ٩٠، وشاعرية أبي العلاء: ص ٩٢ – ٩٣.

(٤) احتج بعض العلماء بتصغيره على كونه اسمًا، وعد آخرون ذلك شذوذًا لأنه لم يسمع إلا في أحسن وأملح، وجعله بعضهم تصغيرًا للفظ دون المعنى، وذكر ابن هشام أنه من بين أربعة أسماء غير متمكنة تصغر. انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ١/١٢٦، ١٣٨، وأوضح المسالك: ص ٢٧٦، وخزانة البغدادي: ١/٤٥.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٣.

ورغم ذلك لم يقفوا عنده إلا لإظهار الإعجاب به[1]، أو لتأويل «أزيرق» بالماء القليل لتحسين الاستعمال[2].

فاقتران التصغير بالملاحة واللطف جعله يبدو كأنه اختير للتعجيب به لا لولع الشاعر به وتعوده عليه، ولعل مما يكشف عن جانب من هذا الولع دفاعه المتردد عن صيغة التصغير في بعض الأسماء الدالة بمعانيها على السمو والرفعة كقوله:

وجدتنيَ اللُّجَيْنَ أو الثُّرَيَّا
وتصغير المصغر لا يجوز[3]

II - **الخبر والإنشاء**: يبدو الخروج من الخبر إلى الإنشاء أو العكس من اختياراته الأسلوبية التي تتعدد مناحيها أحيانا في بعض أشعاره، فيتعذر حملها على افتقار السياق التداولي إليها، أو على اختياره لها قاصدًا، أو على مجرد استجابته شبه الغريزية لعادته في استعمالها.

فسقط الزند بقصائده المختلفة التي قالها مادحًا أو مهنئًا أو شاكرًا أو معاتبًا أو معتذرًا، أو متشوقًا إلى المعرة أو متحسرًا على بغداد، يقتضي أن يكون للجمل الإنشائية حيز أوسع من الجمل الخبرية، لكننا عندما نتتبع نسب توزيعها في هذه القصائد نلاحظ أن الأساليب الإخبارية تستنفد في كل قصيدة جل أبياتها، ولا تترك للطلبية إلا حيزًا ضيقًا لا تكاد تتغير نسبته.

ولا تزيد هذه النسبة حتى عندما نعتبر في الإحصاء الأبيات التي تداخلَ فيها الخبرُ والطلبُ أساليبَ إنشائيةً كما يتضح من المقارنة بين نسبها في ٧٠ سقطية[4] أحصيت أساليبها اعتباطًا.

---

(١) انظر قول الخوارزمي السابق: «ولقد طبق المفصل بالتصغير».

(٢) انظر قول التبريزي: «أزيرق تصغير أزرق، كأنه ماء قليل، فلذلك حسن فيه التصغير». شروح: ص ١٨٣.

(٣) اللزوم: ١/ ٦٢٣.

(٤) نذكر السقطيات في الجدول مرتبة حسب ورودها في شروح السقط مع الاحتفاظ بأرقامها الترتيبية، هذا ما سيؤدي إلى إسقاط الرتب ٧٥ و٧٦ و٧٧ و٧٨ و٧٩ و٨٠ و ٨١ و٨٢ و٨٣ و٨٤ و٨٥ و٨٦ و٨٧ و٨٨ و٨٩ و٩٠ و٩١ و٩٢ و٩٣ و٩٤ و٩٥ و٩٦ و٩٧ و٩٨ و٩٩ و١٠٠ و١٠١ و١٠٢ و١٠٣ و١٠٤ و١٠٥، لأنها رتب الدرعيات.

وتشير الجداول اللاحقة إلى عدد أبيات كل واحدة منها، وعدد ما بني منها على الإنشاء أو الخبر مع النسبة المئوية:

السقطية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩
ع. الأبيات	٨١	٧٤	٦٧	٢٨	٥٨	٥١	٣١	٥١	٤	١٢	٢	١٤	٦٢	٧٤	٤١	٦٠	٣٢	٤٠
الإنشاء	٦	١٤	٣	٤	٢	٥	٥	٥	١	٣	٠	٢	٧	٣	٦	٦	٢	٢
٪	٧	١٩	٤	١٤	٤	١٠	١٦	١٠	٢٥	٢٥	٠	١٤	١٢	٤	١٥	١٠	٦	٥
الخبر	٧٥	٦٠	٦٤	٢٤	٥٦	٤٦	٢٦	٤٦	٣	٩	٢	١٢	٥٥	٧١	٣٥	٥٤	٣٠	٣٨
٪	٩٣	٨١	٩٦	٨٦	٩٦	٩٠	٨٤	٩٠	٧٥	٧٥	١٠٠	٨٦	٨٨	٩٦	٨٥	٩٠	٩٤	٩٥

السقطية	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧
ع.الأبيات	٢	٣	٤	٣	١٢	١٧	٣٣	٣٤	٢٢	١١	٥	٣٦	١٠	٥٦	١٩	٢٣	٨	٣٧
الإنشاء	٠	١	١	٠	٢	٣	٩	١٠	٢	٣	٠	٨	٢	٨	٢	٤	٠	٨
٪	٠	٣٣	٢٥	٠	١٧	١٨	٢٧	٣٠	٩	٢٧	٠	٢٢	٢٠	١٤	١١	١٧	٠	٢٢
الخبر	٢	٢	٣	٣	١٠	١٤	٢٤	٢٤	٢٠	٨	٥	٢٨	٨	٤٨	١٧	١٩	٨	٢٩
٪	١٠٠	٦٧	٧	١٠٠	٨٣	٨٢	٧٣	٧٠	٩١	٧٣	١٠٠	٧٨	٨٠	٨٦	٨٩	٨٣	١٠٠	٧٨

السقطية	٢٨	٣٩	٤٠	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦١
ع.الأبيات	٢٥	١٦	٢٤	٥	١١	٣٢	٣٢	١٠	١١	٦	١٦	١٤	٥	١٢	١٤	٥١	٥١	١٧
الإنشاء	٦	١	١	٣	٣	٨	٣	٢	١	٠	١	٤	٢	٤	٥	٨	٩	٢
٪	٢٤	٦	٤	٦٠	٢٧	٢٥	٩	٢٠	٩	٠	٦	٢٩	٤٠	٣٣	٣٦	١٦	١٨	١٢
الخبر	١٩	١٥	٢٣	٢	٨	٢٤	٢٩	٨	١٠	٦	١٥	١٠	٣	٨	٩	٤٣	٤٢	١٥
٪	٧٦	٩٤	٩٦	٤٠	٧٣	٧٥	٩١	٨٠	٩١	١٠٠	٩٤	٧١	٦٠	٦٧	٦٤	٨٤	٨٢	٨٨

السقطية	٦٢	٦٣	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٣	٧٤	١٠٦	١٠٧	١٠٨	١١٠	١١٢
ع.الأبيات	٥٧	٢٨	٢٠	٦٤	٥٧	٥٥	٤٣	٣	٤	٨	١٥	٣٠	٦	٨	٦	٤
الإنشاء	٩	٤	٣	٧	٧	١٠	٥	١	١	٤	١	١	١	٣	٢	٤
٪	١٦	١١	١٥	١١	١٢	١٨	١٢	٣٣	٢٥	٥٠	٧	٣	١٧	٣٨	٣٣	١٠٠
الخبر	٤٨	٢٤	١٧	٥٧	٥٠	٤٥	٣٨	٢	٣	٤	١٤	٢٩	٥	٥	٤	٠
٪	٨٤	٨٩	٨٥	٨٩	٨٨	٨٢	٨٨	٦٧	٧٥	٥٠	٩٣	٩٧	٨٣	٦٢	٦٧	٠

ويتضح من حساب نسبة الإنشاء إلى الخبر في القصائد المطولة أنها تتراوح ما بين ٠٠ ٪ و٣٣ ٪، وأنها قد تعلو ظاهرًا في القطع غير الطويلة وفي المقطوعات لقلة عدد الأبيات، فتتراوح بين ٠٠ ٪ و١٠٠ ٪، من خلال بلوغها في بعضها ٢٥ و٣٦ و٣٨ و٤٠ و٥٠ و٦٠ ٪.

لكن هذه النسبة العالية لا تحمل أية دلالة على ميل الشيخ إلى الأساليب الإنشائية، لأنها لم تأت إلا في مقطوعات معدودة، لغلبة القصائد على الديوان.

ويفسر قِلةَ الجمل الإنشائية في شعره رغم مناسبتها للمديح والأغراض الشبيهة به في قيام معانيها على الطلب، رفضُه الاستجداء الذي يبنى في جله على أفعال طلبية، وبناؤه معاني أغراضه الشعرية على الوصف التصويري الذي يكون الإخبار فيه حتى عند التوجه إلى الممدوح بالخطاب هو الأنسب.

أما ما يتخلل الأوصافَ الإخبارية من جمل إنشائية لا تكاد تظهر لقلتها وتباعدها، فإن الشاعر يأتي بها مستجيبًا لما يقتضيه الغرضُ ومناسبةُ القصيدة، كالتهنئة في قوله بعد توالي ثلاثة وعشرين بيتًا في الوصف المادح كلها إخبار:

ليهنِك في المكارم والمعالي
كمال علم القمر الكمالا

وأنَّك لو تعلقت الرزايا
بنعلك ما قطعن لها قبالا

حفظت المسلمين وقد توالتْ
سحائبُ تحمل النوبَ الثقالا

وصنت عيالهم إذ كل عينٍ
تعدُّ سواد ناظرها عيالا

بوقتٍ لا يطيق الليثُ فيه
مساورةً ولا السِّيْد اختتالا

وأنت أجلُّ من عيدٍ تهنَّا
بعودته فهنيت الجلالا

ومر بفراق شيمتها الليالي
تجبك إلى إرادتك امتثالا[1]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٩ – ١١٢.

وكالتشوق والحنين في قوله عائدًا إلى الإنشاء بعد ثمانية أبيات واصفة:

أخـــازن دار الـعـلـم كـم مــن تـنـوفـةٍ
أتــت دونـنـا فـيـهـا الـعـوازف واللـغـطُ

ومــحــواة أرض صــدًّ مــحــوة بـعـدهـا
وحــي المـنـايـا مــن أســاودهــا نـشـط

إذا جـمـحـت خـيـل الـكـلام فـإنمـا
لـديـك يـعـانـى مــن أعـنـتـهـا الـضـبـط

ألا لـيـت شـعـري هـل أبيــن ركـائـبًـا
أمـــطُّ بــهـا حــتـى يـطـلـحـهـا المـط

وهــل يـنـشـطـنـي مــن عـقـالـي إلـيـكـم
رضـــى زمــنـي أم كــل شـيـمـتـه سـخـط

إذا أنـــا عـالـيـت الـقـتـود لـرحـلـة
فـــدون عـلـيـان الـقـتـادة والخــرط

وإن خـلـطـتـنـي بـالـتـراب مـنـيـةً
فـبـعـض تــرابــي مــن مـودتـكـم خـلـط

فـيـا لـيـتـنـي طـارت بـكـوريَ إذْ دنـا
بـكـوري قـطـاة بـالـصـراة لـهـا وقـط

لأقــضــي هــم الـنـفـس قـبـل مـجـلـة
كـأن عـظـامـي الـبـالـيـات بـهـا خـطُّ[1]

ويأتي الشيخ باثنى عشر بيتًا قبل أن يصل إلى آخر أبيات القصيدة، لكنه لا يعود فيها إلى الإنشاء مرة أخرى.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٢ - ١٦٤٦.

وقد يكون الإتيان بالجمل الإنشائية في بعض القصائد لتفادي الإملال والتخلص من الرتابة التي تنجم عن توالي نفْس الإيقاع الأسلوبي، كما يتبين من مثل قوله:

فواعجبًا كم يدعي الفضل ناقصٌ
ووأسفًا كم يظهر النقصَ فاضلُ
وكيف تنام الطيرُ في وكناتها
وقد نصبت للفرقدين الحبائل
ينافس يومي في أمسي تشرفًا
وتحسد أسحاري على الأصائل
وطال اعترافي بالزمان وصرفه
فلستُ أبالي من تغول الغوائل
فلو بان عضدي ما تأسَّف منكبي
ولو مات زندي ما بكته الأنامل
إذا وصف الطائي بالبخل مادرٌ
وعير قسًّا بالفهاهة باقل
وقال السهى للشمس أنت خفيةٌ
وقال الدجى يا صبح لونك حائل
وطاولت الأرض السماء سفاهةً
وفاخرت الشهب الحصى والجنادل
فيا موت زُرْ إن الحياة ذميمةٌ
ويا نفسُ جدِّي إن دهرك هازل[1]

وبعد خمسة عشر بيتًا خاليًا من الجمل الإنشائية يخرج إلى الطلب ليتخلص منه إلى ختم القصيدة بالخبر:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢٨ – ٥٣٨.

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطًا
فعند التناهي يقصر المتطاول
تُوقى البدورُ النقصَ وهيَ أهلةٌ
ويدركها النقصان وهي كوامل[1]

ويطرد نفس الإهمال للأساليب الإنشائية في الدرعيات، فنسبها فيها جد منخفضة بالقياس إلى ما بني من الأبيات على الإخبار، كما يتضح من التبيان الآتي:

رقم الدرعية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥
عدد الأبيات	٢٠	١٤	٣٢	٤٤	١٠	٦٢	٥٤	٢٢	٣١	٢٥	٩	١٤	٦	٢٧	١٩
الإنشاء	١	٣	٤	٥	١	٤	٤	٣	٦	٣	٢	١	٠	١	٤
٪	٥	٢١	١٢	١١	١٠	٦	٧	١٤	١٩	١٢	٢٢	٧	٠	٤	٢١
الخبر	١٩	١١	٢٨	٣٩	٩	٥٨	٥٠	١٩	٢٥	٢٢	٧	١٣	٦	٢٦	١٥
٪	٩٥	٧٩	٨٨	٨٩	٩٠	٩٤	٩٣	٨٦	٨١	٨٨	٧٨	٩٣	١٠٠	٩٦	٧٩

رقم الدرعية	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١
عدد الأبيات	٣	٥	٤	١٠	٦	٦	٣٠	٥	٥٥	٥	٤٠	٦	٣١	٢٧	١١	٨
الإنشاء	١	٠	٠	١	٠	٠	٣	٠	٣	٠	٢	٠	٤	٥	١	٠
٪	٣٣	٠	٠	١٠	٠	٠	١٠	٠	٥	٠	٥	٠	١٩	١٩	٩	٠
الخبر	٢	٥	٤	٩	٦	٦	٢٧	٥	٥٢	٥	٣٨	٦	١٧	٢٢	١٠	٨
٪	٦٧	١٠٠	١٠٠	٩٠	١٠٠	١٠٠	٩٠	١٠٠	٩٥	١٠٠	٩٥	١٠٠	٨١	٨١	٩١	١٠٠

فالجمل الإنشائية في ٢٥ ٪ من الدرعيات معدومة (٠ ٪) وهي في ربعها الآخر شبه معدومة، بينما يظل عددها في ما تبقى من الدرعيات جد قليل.

ويفسر تقدمَ الدرعيات على السقط في هيمنة الخبر وشحوب الإنشاء كونها ديوانًا متميزًا لم يأت فيه أبو العلاء - كما أوضحت - لا بالمديح ولا بأي غرض من أغراض الشعر المعروفة، ولكنه خصصه كله للوصف التصويري قاصرًا إياه على الدرع يخبر عنها، فإذا انصرف عن الإخبار إلى الإنشاء ليعود إليه مسرعًا كان ذلك في الغالب للحث على لبسها للدفاع عن الأرض والدين والعرض، ولإظهار الأسف على حيلولة الشيخوخة دون ذلك، ولوم من يفرط فيها بالبيع وترك الصقل، كقوله:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٥٢.

والفقير الوقير من هو مختا

رُ عليها من السوام وقيرا

أشعريها بديل كرتها المسـ

ـك إذا ما الدعاء صار كريرا

واصبحيها البان الزكيَّ فما أر

ضى لعرضي من السليط ثجيرا

هي حصني يوم الهياج فعديـ

ـها عن الآس واستعدي العبيرا[1]

وقد يكون كشأنه في السقط للهروب من الرتابة المملة التي قد تنشأ من الاسترسال غير المتقطع في الوصف الإخباري، كما نجد في مثل قوله:

أراني وضعتُ السردَ عني وعزني

جوادي ولم ينهض إلى الغزو أمثالي

وقيدني العودُ البطيء وقيل لي

وراءك إن الذئبَ منك على بال

وآثرت أخلاق السرابيلِ بعدما

أكون وأوفى أدرع القوم سربالي

مكرمة الأذيال عن مسِّها الحصى

إذا جرَّ يومًا، درعه كل تنبال

يقوم بها مثل الرديني ما سعى

بشكته مثلي الضعيف ولا الآلي

إذا فني الشهر الحرام وجدتني

وبرد هلال ملبسي يوم إهلال

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٠ – ١٧٩٢.

متى نثلت من عيبةٍ يوم سبرةٍ

وقد غيم أفق أرسلت جاري الآل

وهل تركت منها الصوارم والقنا

لملتلمس إلا بقية أسمال[1]

لكن ما يلفت النظر في توزيع الأبيات القليلة التي بناها من الجمل الإنشائية في الديوانين، أن هذه الجمل رغم قلتها تصبح منافسة لأخواتها الخبرية في افتتاحات السقطيات والدرعيات، فقد بلغ ما استهل بالاستفهام والأمر أو غيرهما من الأساليب الإنشائية في السقط ٣٦٪ من مجموع قطع الديوان، وبلغ في ديوان الدرعيات ٢٨٪، وهي نسبة عالية تناقض نسبة ورودها في القصائد نفسها، وأقرب تفسير نجده لهذا التباين رغبته في تعويض شحوب الإنشاء أمام الخبر في قصائده بنوع من البروز الموقعي، يُستمدُّ من مجيئه في مطالع بعض القصائد والمقطوعات رغم منحاها الوصفي الاخباري كما يتضح من قوله في السقط:

أعارضَ مزنٍ أورد البحرَ نوده

فلما تروت صار شوقًا إلى نجدِ

سما نحوه ملك الرياح بجنده

فمزقه دون الإرادة والود

بكيتُ له إذ فاته ما يريده

وما شوقه شوقي ولا وجده وجدي

كذاك الليالي لا يجدن بمطلبٍ

لخلق ولا يبقين شيئًا على عهد[2]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨١٢ – ١٨١٧.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٣٩٠ – ٣٩١.

وقوله في الدرعيات:

أبني كنانةَ إن حشو كنانتي
نبلًا بها نبلُ الرجال هلوكُ

هل تزجرنكم رسالة مرسلٍ
أم ليس ينفع في أولاك ألوك

تحتي مصعلكة الربيع وفوقها
بيضاء عُزٌّ بذوبها الصعلوك

واستامها مثر وآخر معوز
ومن الرجال معاوزٌ وملوك[1]

لكننا لا نستبعد أن يكون لبعض الأحوال الانفعالية - كالفرح والغضب والقلق والندم والخوف واليأس - تأثير في هذا الاختيار، ونستأنس في افتراض هذا التأثير باقتران حال اليأس بتلاحق الجمل الإنشائية في أربعة أبيات متوالية افتتح بها عينيته التي استغاث فيها بأبي حامد الأسفراييني:

لا وضع للرحل إلا بعد إيضاعِ
فكيف شاهدت إمضائي وإزماعي

يا ناقُ جدي فقد أفنت أناتك بي
صبري وعمري وأحلاسي وأنساعي

إذا رأيت سواد الليل فانصلتي
وإن رأيت بياض الصبح فانصاعي

ولا يهولنك سيفٌ للصباح بدا
فإنه للهوادي غير قطّاع[2]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠١ - ١٩٠٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٧٤١ - ٧٤٢.

وكان من المفترض أن تكون لزومياته الديوان الذي تهيمن فيه الأساليب الإنشائية على الخبر، فقد كانت غايتُه من تأليفه - كما ذكر في مقدمته - الوعظَ والتذكير وتنبيه الغافلين، آملًا أن يقبل الناس نصائحه الأخلاقية:

أتقبلُ النصحَ مني أم تضيعه
ورب مثلك ألفاه فما قبلا[1]

وذلك ليصبحوا بعد قبولها والعمل بها مهيئين لنصح غيرهم، لأن إغلاق باب الشرور يكون بالنصيحة وعدم الغش فيها:

انصح فإن النصيحَ للمرء مثـ
ـل الغيثِ أروى بوابل وبغش
وراقب اللهَ أن تغش فقد
يفسد رأي اللبيبِ حين يغش[2]

أقصرُ السبل إلى النصح أفعالُ الأمر والنهي، أي التوجه إلى المخاطب بطلب مباشر لا يتوسل فيه بأي وسيط تشبيهي أو تصويري للإفهام، لكن ما يلاحظه القارئ أن الشيخ اختار أن تكون الأساليب الخبرية هي الحامل اللغوي لمواعظه ونصائحه عوض الأساليب الإنشائية، فالإخبار يبدو في هذا الديوان مهيمنا بكمه على مطالع اللزوميات، فمن بين ٨٤٦ قطعة تضمنها الجزء الثاني نجد ٧٤,٧ ٪ منها (أي ٦٣٢ لزومية) مستهلة بجمل خبرية، بينما لم يأت الإنشاء إلا في ٢٥,٥ ٪ منها، أي ربع القطع[3] (٢١٤ قطعة).

ويبدو أن حظ باقي الأبيات في كل مقطوعة من الأساليب الإنشائية لم يكن بأحسن حالا منه في المطالع، ففي ست قطع متفاوتة الطول انتزعناها من أماكن

(١) اللزوم: ٢/٢٩٠.
(٢) نفسه: ٢/٨٠.
(٣) انظر البناء اللفظي: ص ٢٠١، حيث يجزم السعدني أن للأساليب الإنشائية في لزومياته حضورًا كميًا وكيفيًا قويًا.

مختلفة من الجزء الثاني[1]، نجد الإنشاء يمثل نسبة ٠/٢ في قطعة من بيتين أي (٠٪)، و٤/٠ في قطعة من أربعة أبيات أي (٠ ٪)، و١٠/١ في قطعة من عشرة أبيات أي (١٠٪)، و٤٧/٢ في مطولة من ٤٧ بيتًا أي (٤ ٪)، و٥٧/١٠ في مطولة من ٥٧ بيتًا أي (١٦ ٪)، و٦٥/٢١ في مطولة من ٦٥ بيتًا أي (٣٠ ٪).

والملاحظ أن ما يأتي به من الأساليب الإنشائية متفرقًا في المطولات يكون في الغالب لتوجيه النصح إلى القارئ من خلال الطلب أو الأمر والنهي الصريحين، كما يتبين من مثل قوله:

تهاونْ بالظنون وما حدسنه

ولا تخشَ الظباءَ متى كنسنه[2]

لكنه يأتي بها أحيانًا لمجرد كسر رتابة توالي الجمل الخبرية، والغالب على هذا النوع أن يكون استفهامًا أو نداء أو تمنيًا لا يفيد نصحًا مباشرًا بأمر أو نهي، كما نجد في مثل قوله:

أواني همٌّ فألقى أواني

وقد مر في الشرخ والعنفوان

وضعت بواني في ذلةٍ

وألقيت للحادثات البواني

ثواني ضيفٌ فلم أُقْره

أوائل من عزمتي أو ثواني

فيا هند وانٍ عن المكرما

ت من لا يساور بالهند واني

زواني خوف المقام الذميـ

ـم عن أن أكون خليلَ الزواني

---

(١) انظر اللزوم: ١٥٧/٢، ٢٨١، ٢٨٢، ٣٨٦، ٥٢٤، ٥٧٩.

(٢) نفسه: ٥٢٤/٢.

روانـــي صـبـري فـأضـحـت إلـيَّ
عـيـونٌ عـلـى غـفـلات روانـي
عـوانـي قـضـاء دُوَيْـنَ المـراد
ومـا بـكـر شـأنـك مـثـل الـعـوان
وهـل جـعـل الـشـائـمـات الـومـيـض
تـوانـيَ غـيـرُ اتـصـال الـتـوانـي
فـمـا لـركـابـك هـذي الـوقـوف
عـدا حـاديـيـهـا الـذي يـرجـوان
حـوانـي لـلـورد أعـنـاقـهـا
ومـا عـلـمـت أي وقـتٍ حـوانـي[1]

وقد نجد في احتياجه إلى التشبيهات والوصف التصوري المشخص للشرور، ولأوهام الدنيا وعبث الوجود البشري الفاني، ما يفسر انصرافه عن الإنشاء إلى الخبر، لكن اطراد هيمنة هذا الأخير على جمله الشعرية في مختلف دواوينه – للتخييل كان الشعر أم للتذكير – يجعلنا نعتقد أن العادة كان لها بعض الأثر في بروز هذه الهيمنة الأسلوبية.

****

(١) اللزوم: ٢/٥٧٩.

خاتمة

نخلص من هذه الرحلة الطويلة في عوالم الشعرية العلائية إلى أن نظرية الشعر لدى الشيخ مقترح نقدي استمد من التصور أبعاده المجردة ونحا نحو الإنجاز، فاستجاب الشعر مدة، ثم تمرد أبو العلاء المفكر على أبي العلاء الشاعر وغريزته فغاب الموزون المجود غيبة طويلة، أطالها الصمت والرضى بالنظم الصادق الضعيف، وبألغازه الكاذبة الصادقة، قبل أن يعلن أدبُ الجهاد في أواخر حياته عودةَ الشعر المجود مستحييًا إلى الظهور.

وبين محطات الاستجابة والغيبة والعودة هذه تتحدد دلالة نظرية الشعر العلائية في تأرجحها بين التصور والإنجاز، فعلاقة هذه النظرية بما أنجزه الشيخ في رحلته الشعرية الطويلة علاقة متغيرة تحدد طبيعتَها المرحلةُ التي ينتمي إليها المنجز، فالتنظير للجودة الشعرية كان في مرحلة سقط الزند وجهًا نقديًا مطابقًا للتجويد الفني الذي بنى عليه مختلف قصائده في ديوانه الأول هذا، ولم يكن للفكر الأخلاقي أي حضور أو تأثير في التفاعل المتجانس بين التنظير والإنجاز.

أما بعد إعلانه توبته من الشعر وصمته ثم عودته إلى الموزون فقد أصبح هذا التفاعل تباعدًا وتنافرًا، لوقوف الفكر الأخلاقي حاجزًا بين تصوره النقدي للتجويد الشعري وبين المنجز الذي صار فيه تكاملُ الصدق والضعف الشعري في ديوانيه الثاني والثالث (اللزوم والاستغفار) بديلًا من تكامل الكذب الفني والجودة، ولم يعد الشيخ إلى المصالحة بين التجويد والإنجاز إلا في آخر ديوان نظمه أي الدرعيات.

ورغم هذه العودة ظل فكره الأخلاقي يحول دون عودته إلى المطابقة المطلقة بين النظرية والمنجز ليتفاعلا كما كان حالهما في مرحلة الانتساب إلى الشعر المجود، مرحلة السقط.

أما علاقة النظرية بالتصور فقد ظلت ثابتة، لأن مفهومه النقدي للشعر المجود لم يتغير في أية مرحلة من مراحل حياته الطويلة، فقد طلق الشعر بعد عودته من بغداد مكتفيًا بالمنثور عن هنوات الموزون، لكنه ظل يصرح في أحكامه النقدية التي خص بها أشعار غيره في بعض مصنفاته، بأنْ ليس يؤدي إلى الشعر المجود إلا طريقٌ واحد تكون الغريزة فيه هي الهادية لا العقل، وهو الطريق الذي ظل طيلة حياته يعبده نقديًا ويرسم معالمه ويرسخها.

وعندما تراجع عن توبته من الموزون وعاد إليه في لزومياته مُحِلًا الفضيلةَ والصدق محل أغراض الشعر الموروثة وأكاذيبها، لم يتردد في الاعتراف نقديًا في مقدمة اللزوم بأن ما نظمه في هذا الديوان متوسط ضعيف، وأن سبب ضعفه صدقه فيه وعدم توسله فيه - رغبة في الوعظ والتذكير - بالأغراض التي تعوَّد الشعراء أن يتوسلوا بها إلى الجزالة والجودة، لأن الطريق إليهما - في رأيه - واحد ووحيد: الكذب.

وقد يجبر الفكر الأخلاقي الشعراء على أن يحاسبوا أنفسهم على ما يملؤون به قصائدهم من مبالغات ودعاوى كاذبة فيصمتون أو يقتصدون، لكنهم لن يستطيعوا في رأيه أن يغيروا حقيقة الشعر لأن الشعر هو هو، ولا تجوده إلا الأكاذيب.

ولم تكن حال نظريته الشعرية وهي تتأرجح بين ثبات التصورالنقدي وتحولات الإنجاز لتختلف عن حاله هو نفسه، فقد أسرف في الغلو والكذب في سقطياته عندما كان فكره مشغولًا عن أدب الفضيلة، وعندما استيقظ حسه الأخلاقي فرفض الشعر

وزهد فيه قاده غضبه ممن ظلموه بالتشكيك في سلامة عقيدته إلى الإسراف في النقد الأخلاقي والديني، غير مبال بما كان غضبه يُجريه على لسانه.

ولم ينعم الشيخ بالطمأنينة إلا عندما اهتدى إلى التوفيق بين الشعر والفضيلة في جهادياته الدرعية، ليبدأ مرحلة الاعتدال الفني الفكري التي كان ضوء السقط في نهايتها آخر تَجَلٍّ للنظرية الشعرية العلائية، ففي هذا الكتاب الذي يُعتبر آخرَ ما صنفه في الشعر قبل أن يلبي نداء ربه، بدأ الشيخ في رسم طريق نقدي جديد إلى شعر مجود جديد يستمد جودته من الخير المطلق، ولم يُكتب له من العمر ما يسمح له بتعبيد هذا الطريق، لكنه رسم ملامحه الفنية في قوله في خطبة الكتاب: «قد علم الله جلت عظمته أن أحب الكلام إلي ما ذكر به الله عز سلطانه وأثني به عليه»، والأعمال بخواتيمها.

انتهى بعون الله وقوته ودوام حفظه لنا جميعًا.

إن شاء الله آمين إنه مجيب الدعاء.

****

المصادر والمراجع

أولًا - القرآن الكريم.

ثانيًا - المتون العلائية:

١ - إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ/ ١٩٨٩م.

٢ - استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.

٣ - الأوزان والقوافي في شعر المتنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضًا أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣هـ/ أكتوبر ١٩٨٢م.

٤ - الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.

٥ - جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرهما.

٦ - خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره.

٧ - الدرعيات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤م.

٨ - ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٩ - الرسائل القصيرة والمتوسطة: أ - طبعة شاهين عطية، بيروت - ١٨٩٤م، وأعادت نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.

ب - طبعة مرجليوث - المطبعة المدرسية - أكسفورد - ١٨٩٨م، وأعادت نشرها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.

ج - تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق - ط١ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

١٠ - رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.

١١ - رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.

١٢ - رسالة الحروف = رسالة الإغريض.

١٣ - رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.

١٤ - رسالة الشياطين = رسالة الجن.

١٥ - رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر - ١٩٧٥.

١٦ - رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر - ١٩٦٣.

١٧ - رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت - ١٩٧٩.

١٨ - رسالة المنيح: ضمن رسائله المذكورة.

١٩ - رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، د.ت.

٢٠ - الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.

٢١ - زجر النابح: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

٢٢ - سقط الزند: أ - ضمن شروح سقط الزند.

ب - تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٥.

٢٣ - شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م.

٢٤ - ضوء السقط:

أ - مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس.

ب - تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.

٢٥ - عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.

٢٦ - الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت - د.ت، (مصورة عن الطبعة التيمورية - ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٨م.

٢٧ - القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نوادر المخطوطات، ط ١، القاهرة - ١٩٥١م.

٢٨ - اللامع العزيزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس/ ضمن الموضح للتبريزي.

٢٩ - لزوم ما لا يلزم:

أ - طبع دار صادر ودار بيروت، بيروت - ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م.

ب - تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٩٢.

٣٠ - ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.

ثالثًا - الكتب القديمة والحديثة:

(أ)

٣١ - آثار البلاد وأخبار العباد: للقزويني زكريا بن محمد بن محمود/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٢ - الإتقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت/ لبنان - ١٩٧٣.

٣٣ - إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٦.

٣٤ - أخبار البحتري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

٣٥ - أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الافاق، ط ٣، بيروت - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

٣٦ - أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.

٣٧ - الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر - ١٩٤٩.

٣٨ - أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - ١٩٦٣.

٣٩ - أرجوزة ابن سيدة/ ضمن ابن سيدة المرسي: لداريو كابانيلاس رودريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكلي، الدار التونسية - تونس.

٤٠ - إرشاد الأريب إلي معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأدباء.

٤١ - الإرشاد الشافي على متن الكافي = الحاشية الكبرى على متن الكافي.

٤٢ - أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.

٤٣ - الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة.

٤٤ - الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة- ١٩٦١.

٤٥ - إعجاز القرآن: للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، على هامش الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت/ لبنان - ١٩٧٣.

٤٦ - إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبي، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين/ دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣ - ١٩٨٤م.

٤٧ - الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٤٥هـ/ ١٩٢٧م.

٤٨ - الاقتصاد في الاعتقاد: للإمام أبي حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عادل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٩م.

٤٩ - الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، بيروت - ١٩٧٣.

٥٠ - الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

٥١ - التماسة عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية/ الخرطوم، ودار الفكر/ بيروت - ط ١، ١٩٧٥.

٥٢ - الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأندلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.

٥٣ - الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.

٥٤ - الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د ت.

٥٥ - الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.

٥٦ - أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.

٥٧ - الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.

٥٨ - إنباه الرواة على أنباه النحاة: للقفطي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٥٩ - الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة الأميرية، القاهرة - ١٩٥٥.

٦٠ - الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد، تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت - ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٨م.

٦١ - الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط ٤، مصر - ١٣٨٠هـ/ ١٩٦١م.

٦٢ - الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم كمال الدين عمر بن أحمد/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٦٣ - الأوراق = أخبار الشعراء.

٦٤ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله بن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح، ط ٣، القاهرة - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

٦٥ - إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي/ ضمن شروح سقط الزند.

(ب)

٦٦ - البحتري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن اليظي، دار الأندلس، لبنان - ١٩٨٢.

٦٧ - البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت - د.ت.

٦٨ - البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٦٩ - البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م.

٧٠ - بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م.

٧١ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.

٧٢ - البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.

٧٣ - البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٧٤ - البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م.

(ت)

٧٥ - تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم نجار، دار المعارف، ط ٣، مصر- ١٩٧٤.

٧٦ - تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٧٧ - تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.

٧٨ - تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.

٧٩ - تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.

٨٠ - تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها: لعبده الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت - ١٩٦٥.

٨١ - تاريخ قضاة الأندلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأندلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٨٢ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.

٨٣ - تاريخ ابن الوردي = تتمة المختصر في أخبار البشر.

٨٤ - التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للعكبري.

٨٥ - تتمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدراوي، دار المعرفة، بيروت - ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م.

٨٦ - تتمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.

٨٧ - تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر - ١٩٦٨ .

٨٨ - تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة/ مصر - ١٩٦٣ .

٨٩ - تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٣ .

٩٠ - تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩١ - التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر- ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م.

٩٢ - تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.

٩٣ - التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت - ١٤٠٥ هـ/١٩٨٥م.

٩٤ - تلبيس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩٥ - تلخيص كتاب أريسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).

٩٦ - أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: للدكتور نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر، ط٢، بيروت - ١٩٧٠ .

٩٧ - أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٩٨٦.

٩٨ - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بذيل الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٩٩ - التنوير = تنوير سقط الزند.

١٠٠ - تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخويي، طبع إبراهيم الدسوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.

١٠١ - توشيع التوشيح: للصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.

١٠٢ - تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

(ث)

١٠٣ - الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.

١٠٤ - ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وابن السكيت، نشر أوغست هفنر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠٥ - ثلاثمائة وخمسون مصدرا في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.

١٠٦ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبدالملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.

١٠٧ - ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد/ على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - د.ت.

(ج)

١٠٨ - الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره: لمحمد سليم الجندي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر، بيروت - ١٤١٢ هـ/١٩٩٢م، تعليق عبد الهادي هاشم.

١٠٩ - الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.

١١٠ - جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.

١١١ - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط ١، القاهرة -١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١١٢ - جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن طبعة حيدراباد، ١٣٤٥هـ - دار صادر.

(ح)

١١٣ - الحاشية الكبرى على متن الكافي: لمحمد الدمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.

١١٤ - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لآدم ميتز، ترجمة محمد عبدالهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م، و: ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١١٥ - الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للأستاذة مهوش أسدي خمامي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧/١٩٩٨م.

١١٦ - حكيم المعرة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

١١٧ - حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتورجعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٩.

١١٨ - الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبدالجليل حسن عبدالمهدي، مكتبة الأقصى، ط ١، عمان/ الأردن - ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

١١٩ - الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبدالسلام هارون، طبعة الحلبي، مصر - ١٩٤٥.

(خ)

١٢٠ - خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعماد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٦.

١٢١ - خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر علي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤هـ.

١٢٢ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: للبغدادي عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق/ مصر - ١٢٩٩.

١٢٣ - الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

(د)

١٢٤ - دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبدالرحمان بنت الشاطئ، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد/ العراق - ١٩٦٤م.

١٢٥ - دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق - ١٩٧٧.

١٢٦ - دراما المجاز: للطفي عبدالبديع، مجلة فصول، المجلد ٦/ العدد ٢ - يناير- فبراير - مارس/ ١٩٨٦.

١٢٧ - دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١هـ).

١٢٨ - دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي، تحقيق محمد التونجي، سوريا - ١٩٧١.

١٢٩ - الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المثنى، ط ٢، بغداد - ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.

١٣٠ - ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق - ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

١٣١ - ديوان الأخطل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت -١٩٧٩.

١٣٢ - ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت - ١٩٧٤، وبتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

١٣٣ - ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي.

١٣٤ - ديوان ابن أبي حصينة = شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبدالله ابن أبي حصينة.

١٣٥ - ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية/ مصر - ١٩٦٠.

١٣٦ - ديوان دعبل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٢.

١٣٧ - ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.

١٣٨ - ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١هـ.

١٣٩ - ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.

١٤٠ - ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٢٥/١٩٣١م.

١٤١ - ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ/١٩٥٩م.

١٤٢ - ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١٤٣ - ديوان البحتري أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.

١٤٤ - ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م.

١٤٥ - ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.

١٤٦ - ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.

١٤٧ - ديوان حسان بن ثابت: أ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفرات عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب).

ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

١٤٨ - ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبدالقدوس صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت/ لبنان - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٤٩ - ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.

١٥٠ - ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.

١٥١ - ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.

١٥٢ - ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.

١٥٣ - ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلم الشنتمري: تصحيح مكس سلغسون، مطبعة برطرند، فرنسا - ١٩٠٠.

١٥٤ - ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت/ حلب - ١٩٩٤.

١٥٥ - ديوان أبي الطيب المتنبي = شرح ديوان المتنبي.

١٥٦ - ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت - ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

١٥٧ - ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت - ١٣٧٧هـ/١٩٥٨م.

١٥٨ - ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

١٥٩ - ديوان عنترة: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت - د.ت.

١٦٠ - ديوان لبيد = شرح ديوان لبيد بن ربيعة.

١٦١ - ديوان مجنون ليلى: جمع عبدالستار فراج، دار مصر للطباعة، مصر - ١٩٧٩.

١٦٢ - ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٨.

١٦٣ - ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط١، القاهرة - ١٣٥١هـ/١٩٣٢م.

(ذ)

١٦٤ - الذخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

١٦٥ - ذم الخطإ في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

١٦٦ - ذيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحتري)، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

١٦٧ - ذيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

(ر)

١٦٨ - رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبدالملك، تحقيق الدكتور النعمان عبدالمتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.

١٦٩ - رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.

١٧٠ - الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.

١٧١ - رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

١٧٢ - رسالة الجد والهزل/ ضمن رسائل الجاحظ.

١٧٣ - رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان/ ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).

١٧٤ - رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.

١٧٥ - روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد/ ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

١٧٦ - روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبد الله محمد بن عبد الله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.

١٧٧ - الروض المريع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العددي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.

١٧٨ - روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

(ز)

١٧٩ - زخارف عربية/ نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

(س)

١٨٠ - السحر والشعر: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية: ١٩٨١/ ١٩٨٢م.

١٨١ - سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١٨٢ - سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

١٨٣ - السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

١٨٤ - سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٨٥ - السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

(ش)

١٨٦ - شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

١٨٧ - الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصححها عبد الوهاب عزام، ط٢، بالأوفسيت، طهران - ١٩٧٠م.

١٨٨ - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد بن محمد، دار المسيرة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

١٨٩ - شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.

١٩٠ - شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - ١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٩١ - شرح ديوان الأخطل = ديوان الأخطل.

١٩٢ - شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط ٤، مصر - ١٩٦٥م.

١٩٣ - شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٧م.

١٩٤ - شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت - د.ت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر - ١٢٩٦).

١٩٥ - شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت -١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٩٦ - شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.

١٩٧ - شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.

١٩٨ - شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧١.

١٩٩ - شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبدالملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

٢٠٠ - شرح ديوان لبيد بن ربيعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.

٢٠١ - شرح ديوان المتنبي: لعبدالرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

٢٠٢ - شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط/ ضمن شروح السقط.

٢٠٣ - شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = ضرام السقط/ ضمن شروح السقط.

٢٠٤ - شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد/ ضمن شروح السقط.

٢٠٥ - شرح شافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن الحسن الأستراباذي النحوي، مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

٢٠٦ - شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر- ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

٢٠٧ - شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفي الدين الحلي عبدالعزيز بن سرايا بن علي السنبسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر- ١٩٨٩.

٢٠٨ - شرح كافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.

٢٠٩ - شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبدالله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبدالمجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.

٢١٠ - شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢١١ - شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٢م.

٢١٢ - شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبدالحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.

٢١٣ - شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم االكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٢١٤ - شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥م.

٢١٥ - شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م.

٢١٦ - شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب/ سوريا - ١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣م.

٢١٧ - شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.

٢١٨ - الشعر والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.

٢١٩ - الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.

٢٢٠ - الشعراء وإنشاد الشعر: لعلي الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.

٢٢١ - شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.

٢٢٢ - الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء/ ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.

٢٢٣ - الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م.

٢٢٤ - الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.

(ص)

٢٢٥ - الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.

٢٢٦ - صاعد البغدادي، حياته وآثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٢٢٧ - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف، ط ٢، مصر- ١٩٧٧.

٢٢٨ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعلي البطل، دار الأندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

(ض)

٢٢٩ - ضرائر الشعر للقزاز القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.

٢٣٠ - ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.

٢٣١ - ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

(ط)

٢٣٢ - طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.

٢٣٣ - طبقات الصوفية: لأبي عبدالرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٢٣٤ - طبقات فحول الشعراء: لمحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

(ع)

٢٣٥ - عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.

٢٣٦ - عجائب البلدان للقزويني = آثار البلاد وأخبار العباد.

٢٣٧ - العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٣٨ - عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤.

٢٣٩ - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراك: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء/ المغرب - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م.

٢٤٠ - العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د.محمد عبدالمجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة - د.ت.

٢٤١ - عقد الجمان: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٢٤٢ - العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م.

٢٤٣ - أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م.

٢٤٤ - أبو العلاء المعري ناقدا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط١، بغداد - ١٩٨٢.

٢٤٥ - أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط ١، القاهرة - ١٩٨٧.

٢٤٦ - أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة - ١٣٤٤هـ).

٢٤٧ - على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة - ١٩٦١.

٢٤٨ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - لبنان - ١٩٧٢ م، وبتحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط ١، بيروت - لبنان - ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

٢٤٩ - عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٢٥٠ - عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت - ١٩٦٥.

٢٥١ - العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة: للدماميني بدر الدين أبي عبدالله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر - ١٣٠٣هـ.

(غ)

٢٥٢ - الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، دار الكتب العلمية، ط.١، بيروت - ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

(ف)

٢٥٣ - الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبدالرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط/ المغرب - ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٢٥٤ - الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.

٢٥٥ - فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصمعي، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م.

٢٥٦ - الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبدالله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١م.

٢٥٧ - الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٢٥٨ - فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبدالله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٥م.

٢٥٩ - فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.

٢٦٠ - الفقه على المذاهب الأربعة: لعبدالرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.

٢٦١ - الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، دار المعارف مصر - د.ت.

٢٦٢ - الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا = فن الشعر من كتاب الشفاء.

٢٦٣ - فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبدالرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.

٢٦٤ - فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا/ ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.

٢٦٥ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر -١٩٦٥.

٢٦٦ - الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر - د.ت.

٢٦٧ - فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسشكه قدراه زيدين وتلميذه خليان ربارة طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت/ عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.

٢٦٨ - في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ - ١٩٨٧.

٢٦٩ - في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - د.ت.

(ق)

٢٧٠ - القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت - د.ت.

٢٧١ - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس - ١٩٧٢.

٢٧٢ - القصيدة عند مهيار الديلمي: لمحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز- فاس - السنة الجامعية ١٩٨٠/١٩٨١م.

٢٧٣ - القصيدة المادحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم - ١٩٧٣.

٢٧٤ - قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.

٢٧٥ - قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.

٢٧٦ - القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.

٢٧٧ - القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.

٢٧٨ - قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٢٧٩ - قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي، دار صادر- د.ت.

(ك)

٢٨٠ - الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد، بيروت - د.ت.

٢٨١ - الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١ .

٢٨٢ - الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية، مصر - ١٣٥٣ هـ).

٢٨٣ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.

٢٨٤ - كتاب البديع لعبد الله بن المعتز = البديع.

٢٨٥ - كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.

٢٨٦ - كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢٨٧ - كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبدالله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر - ١٩٧١ .

٢٨٨ - كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبدالرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان - ١٩٥٨.

٢٨٩ - كتاب العروض للأخفش = العروض للأخفش.

٢٩٠ - كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.

٢٩١ - الكتب التسعة (صحيحا البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجة والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك) ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١/ ١٩٩٥م.

٢٩٢ - كشاف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولوي محمد وجيه، طبعة كلكته ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.

٢٩٣ - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

٢٩٤ - كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق - ١٩٧٨.

٢٩٥ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.

٢٩٦ - الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

(ل)

٢٩٧ - لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥هـ/ ١٩٦٥.

٢٩٨ - لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.

٢٩٩ - لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت -١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٦م.

(م)

٣٠٠ - المآخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلبي/ ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ/١٩٧٧ م.

٣٠١ - ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقزاز القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.

٣٠٢ - متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د. ت.

٣٠٣ - المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.

٣٠٤ - المتنبي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

٣٠٥ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م.

٣٠٦ - المجموعة النبهانية في المدائح النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٢٠هـ.

٣٠٧ - المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د.ت.

٣٠٨ - المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن/ ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م.

٣٠٩ - المدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٣١٠ - مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق/ سورية - ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٣١١ - مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: لليافعي عفيف الدين أبي محمد عبدالله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م.

٣١٢ - مرآة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزأوغلي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٣ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار االسودانية، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣١٤ - المرقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.

٣١٥ - المزهر في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبدالرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر - د.ت.

٣١٦ - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٧ - المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفراني، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

٣١٨ - المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبدالحميد، مصر - ١٣٤٧هـ/ ١٩٢٩م.

٣١٩ - المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزيغة، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٢/ ١٩٩٣م.

٣٢٠ - مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، منشورات دار القلم، الدارالبيضاء/ المغرب - ١٩٩٣.

٣٢١ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

٣٢٢ - المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر بن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبدالمجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٣٢٣ - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبدالرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٧م.

٣٢٤ - معجز أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبدالمجيد دياب، سلسلة ذخائر العرب/ العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.

٣٢٥ - معجم الأدباء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبدالله، طبع دار المامون، مصر - ١٩٣٨.

٣٢٦ - معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبدالله، دار صادر، بيروت -١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٣٢٧ - معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبدالله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

٣٢٨ - معجم السلفي = معجم السفر.

٣٢٩ - معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥م.

٣٣٠ - معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.

٣٣١ - مع شعراء الأندلس والمتنبي: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.

٣٣٢ - مع أبي العلاء في سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف، القاهرة/ مصر - ١٩٦٣م.

٣٣٣ - المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩م.

٣٣٤ - مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبداللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د.ت.

٣٣٥ - مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.

٣٣٦ - مفتاح العلوم: للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٣٣٧ - المفضليات: للمفضل بن محمد الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.

٣٣٨ - مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري: للأستاذ محمد الشرقاني الحسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس السنة الجامعية - ١٤١٢هـ/١٩٩١ - ١٩٩٢م.

٣٣٩ - المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.

٣٤٠ - المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي/ على هامش خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة الأميرية، بولاق/ مصر - ١٢٩٩.

٣٤١ - مقالة في قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٣٤٢ - المقتضب: لمحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

٣٤٣ - مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.

٣٤٤ - مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي = شرح الحماسة.

٣٤٥ - مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.

٣٤٦ - مقدمة كتاب العبر: لعبدالرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر - د.ت.

٣٤٧ - مقدمة مرجليوث = رسائل أبي العلاء.

٣٤٨ - ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق وليم آلوارد/ ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمان بدوي، مصر.

٣٤٩ - ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٠ - الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبدالكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

٣٥١ - مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتور علي سامي النشار، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.

٣٥٢ - مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتور علي لغزيوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٩/ ١٩٩٠م.

٣٥٣ - من تاريخ الإلحاد في الإسلام: لعبدالرحمان بدوي، د.ت، د.م، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).

٣٥٤ - المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبدالرحمان بن علي بن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩هـ.

٣٥٥ - المنثور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٦ - منظومة أبان اللاحقي/ ضمن أخبار الشعراء.

٣٥٧ - منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبدالرحمان بن محمد/ ضمن العقد الفريد.

٣٥٨ - منظومة في علم القلم والحبر والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي/ ضمن مجلة المورد/ مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٣٥٩ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.

٣٦٠ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م.

٣٦١ - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.

٣٦٢ - موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.

٣٦٣ - موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.

٣٦٤ - الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.

٣٦٥ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني أبي عبيدالله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.

٣٦٦ - الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي): للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

(ن)

٣٦٧ - النثر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.

٣٦٨ - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.

٣٦٩ - نزهة الألباء في طبقات الأدباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبدالرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣٧٠ - نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس: للعباس بن علي المكي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٧١ - النشر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.

٣٧٢ - نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد االبوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

٣٧٣ - نضرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن المفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.

٣٧٤ - النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الاربلي/ ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٣٧٥ - نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر دك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.

٣٧٦ - نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت - ١٩٨١.

٣٧٧ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.

٣٧٨ - نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م.

٣٧٩ - نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

٣٨٠ - نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

٣٨١ - نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.

٣٨٢ - النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت - ١٩٨٩.

٣٨٣ - نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة - ١٩٦٣، وبتحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان - د.ت.

٣٨٤ - نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر - د.ت.

٣٨٥ - نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبدالحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٣٨٦ - النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا - ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م.

٣٨٧ - نكت الهميان في نكت العميان: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر - ١٣٣٩هـ/١٩١١م. (طبعة مصورة/ دار المدينة).

٣٨٨ - النوادر: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٣٨٩ - النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبدالقادر بن شيخ بن عبدالله/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٩٠ - نيل الأماني في شرح التهاني: لأبي علي اليوسي الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع - د.ت.

(هـ)

٣٩١ - الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م.

٣٩٢ - همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبدالرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

(و)

٣٩٣ - الوافي بالوفيات: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، طبع باعتناء إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٣٩٤ - الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.

٣٩٥ - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

(ي)

٣٩٦ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبدالملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

رابعًا - المقالات:

٣٩٧ - الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ/ دسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.

٣٩٨ - البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجًا: لمحمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس/ المغرب.

٣٩٩ - تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.

٤٠٠ - تداخل المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤٠١ - تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤٠٢ - تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٤٠٣ - الخط العربي جماليًّا وحضاريًّا: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد/ مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٤٠٤ - الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: لمحمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - أغادير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.

٤٠٥ - الرجز والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

٤٠٦ - شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ/ دجنبر ١٩٧٨ م.

٤٠٧ - الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لمحمد الدناي/ ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

٤٠٨ - ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥/ رمضان - ١٤١٥هـ/ فبراير ١٩٥٥م.

٤٠٩ - قصيدة المديح النبوي الجديدة: لمحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

٤١٠ - مخلع البسيط ليس من البسيط: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس/ المغرب.

٤١١ - مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤١٢ - مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.

٤١٣ - المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب- ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤١٤ - الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

خامسًا – مراجع فرنسية:

415 - Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'ALLAQA DE LABID, PAR ANDRÉ MIQUEL, EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII/ 1975, NUMEROS 89 – 90, PUBLICATION DE l'UNIVERSITE DE TUNIS.

416 - DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE, PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.

417 - ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, CD-ROM, FRANCE, S.A, 4 ème EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.

418 - LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL. «QUE SAIS – JE ?», 1976.

419 - NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظــة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استفدنا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

رموزومختصرات

الانتصار	الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
الإنصاف	الإنصاف والتحري
تجديد الذكرى	تجديد ذكرى أبي العلاء
تعريف	تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
تلخيص = التلخيص	تلخيص ابن رشد (للسقط)
د. ت	دون تاريخ
س. ز	سقط الزند
ش. بط	شرح البطليوسي
ش. ت	شرح التبريزي
ش. د	شرح ديوان
شروح	شروح سقط الزند
ص. والشاحج	الصاهل والشاحج
ف. والغايات	الفصول والغايات
ن. ص	نفس الصفحة

****

فهرست المحتوى

****


الناشر

الناشر